

# LA HISTORIA DEL TANGO

**La Guardia Vieja**



**Corregidor**



Librería - Editorial  
LA  
GRAN COLOMBIA  
Calle 18 No. 6-30  
Teléfonos: 421-359  
1755  
E

## **LA HISTORIA DEL TANGO**

### **TOMO 1. SUS ORIGENES**

**Temas centrales:** *Historias paralelas*, por Jorge B. Rivera. *Orígenes musicales*, por Blas Matamoro. *Orígenes de la letra de tango*, por José Gobello. *Tango, vocablo controvertido*, por José Gobello.

### **TOMO 2. PRIMERA ÉPOCA**

**Temas centrales:** *El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900)*, por Roberto Selles. *El tango y los lugares y casas de baile*, por León Benarós.

### **TOMO 4. ÉPOCA DE ORO**

**Temas centrales:** *Vicente Greco*, por Luis Adolfo Sierra. *Roberto Firpo*, por Enrique Cadícamo. *Francisco Canaro*, por Francisco García Jiménez. *Agustín Bardi*, por Luis Adolfo Sierra. *Francisco Lomuto*, por Oscar D. Zucchi.

### **TOMO 5. EL BANDONEÓN**

**Temas centrales:** *El bandoneón en el tango*, por Oscar D. Zucchi. *Arolas*, por Héctor Ernié. *Oswaldo Fresedo*, por Luis Adolfo Sierra.

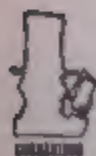
# LA HISTORIA DEL TANGO



Rubén Pesce  
Oscar del Priore  
Silvestre Byron

*Handwritten signature in blue ink, likely reading "Rubén Pesce" with "1909-1980" written below it.*

# LA HISTORIA DEL TANGO





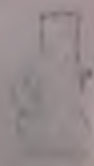
Tapa y diagramación: Manuel Quiñoy  
Coordinación: Juan Carlos Martini Reel  
Editor responsable: Manuel Pampin.

Derechos reservados

En la portada:  
Fonógrafo de la época

PRIMERA EDICIÓN  
Serie Mayor 183

© EDICIONES CORREGIDOR - 1977  
Talcabúes 463, Buenos Aires - C. 1013  
Hecho el depósito de ley  
Impreso en la Argentina





## SUMARIO

La Guardia Vieja, por Rubén Pesce	291
Angel Villoldo, por Oscar del Priore	359
Principales protagonistas de la Guardia Vieja, por Rubén Pesce	387
Ricardo Güiraldes y el tango, por Silvestre Byron	503

Al final de este tomo se agrega un índice general incluyendo los temas de los volúmenes 1 y 2.



# La Guardia Vieja



**LA GUARDIA VIEJA**

por

**RUBÉN PESCE**



Al nacerse este siglo que vivimos, y padecemos, la Gran Aldea que era Buenos Aires, fue revelando más rápidamente y también más vertiginosamente, su transformación en ciudad. No sólo ha de tenerse en cuenta un crecimiento notable de la población, sino, además, el aumento de los habitantes urbanos. Las orillas iban desmenuzándose con el avance de la ciudad y la población de la primera región se incorporaba a la que se extendía. Todos los habitantes ante la entrada del siglo, parecían querer mostrar más alegría y mayor optimismo. Es que en las postrimerías del siglo anterior el progreso de la ciudad se había hecho notable en distintos aspectos por lo que se suponía que el nuevo portico del tiempo brindaría aun más sorpresas. La todavía joven capital que avanzaba mostraba orgullosamente, e insatisfecha su progreso edilicio, su iluminación, sus calles, sus vehículos. La economía mostraba una cara satisfactoria. Políticamente la ciudadanía maduraba. Los partidos se formaban con conceptos evolucionados y hasta con experiencias de fichas y de gobiernos. Frente social, adquiría perfiles nítidos el proletariado. Puesto que hay un desarrollo de la producción y puesto que crecen las industrias, es ya evidente la existencia de un capitalismo, lo que por lo que hace también más nítida la realidad de una clase trabajadora. Por eso era una necesidad la aparición de un Partido Socialista creado y conducido por una mente privilegiada: el Dr. Juan B. Justo, que ya en 1894 escribía "A la llanura abierta han sucedido los campos cer-



canos, la agricultura se desarrolla, el ferrocarril ha muerto a las carretas, el mercado central de frutos reemplaza a las antiguas barracas, hasta la industria, con ser tan rudimentaria, sufre una modificación idéntica, en Buenos Aires las fábricas de calzado y de sombreros, las grandes herrerías y carpinterías absorben la mayor parte de los pequeños talleres de esas ramas. "Justo hablaba de fomentar la acción política del pueblo obrero como único medio de obtener las reformas que me parecen necesarias, "combatiría todas las privaciones y todas las leyes que, hechas por los ricos en provecho de ellos mismos, no son más que medio para exportar a los trabajadores que no las han hecho." Proclama desde ya el principio de la justicia social. Curiosamente, paralelamente, casi día a día, fatalmente, el tango, una música y danza popular que posiblemente contaba ya con una etapa precursora de más de veinte años, se suma a este progreso de la ciudad, evoluciona ella misma y se ubica en ese espectro social.

Si hemos hablado de una etapa precursora, queremos decir que a partir de 1900, y hasta 1915 o 1920 establecemos otra época en la historia del tango, que es la denominada 'Guardia Vieja', pero que para nuestro sentimiento y gusto personal, por su producción y por sus intérpretes, deseáramos tener como la época más auténtica del tango. Cuando soplaron vientos renovadores en la música popular porteña con el temor de ser petulantitos, no se habló entonces de 'Vanguardia', sino de 'Guardia Nueva'. Y de ahí, al parecer, para distinguirla de esa nueva etapa, surgió para la anterior la denominación de 'Guardia Vieja'.

Se ha hablado ya de lugares prohibidos, de cuartos 'non sanctas', de peripatéticos, cafés y tranquilos, donde el tango había sido adoptado y de donde poco a poco salió para conquistar la ciudad y la sociedad. Ese acunamiento,

esa protección de temibles y marginados personajes, tanto hombres como mujeres, hizo del tango una música y danza prohibida y además una mala palabra que nadie debía pronunciar, si se quería de decente. Las clases altas se horrorizaban si alguien la mencionaba; si alguien se atrevía a hablar de esa música herética. La aristocracia tenía sus danzas de salón (los cerros, mazurcas, polcas, cuadrillas, etc.), cuya característica era el bailar a "con las parejas separadas" y a veces a veces a la distancia. El tango, horror, exigía con su coreografía de lupanar que la pareja bailase abrazada. Bates hace una descripción sobre la coreografía de ciertas danzas que eran el orgullo de la sociedad de entonces, refiriéndose a señalar en ellas "un punto de hipocresía" pues consideraba que "las ligadas apréhensivas de manos incitaban más el deseo a nuevos antepasados por lo mismo que no se les permitía mayores libertades." Y entonces concluye que "el tango desenmascara a esa sociedad mojada y presenta a Adán frente a Eva".

Es preciso aclarar por otra parte, que el problema del rechazo del tango no era sólo un problema de las clases altas; digamos que cualquier familia que se preciaba de "decente" le cerraba sus puertas e incluimos en esto a las de la clase media y del proletariado. El hecho fue señalado así por Ferrer: "El tango pasa a sus manos, lentamente, con la progresiva invasión de las orillas por la expansión de la ciudad cuando esas clases populares toman conciencia de propiedad sobre su música." El poseivo es importante su música. Frente a la música y danza aristocráticas, las clases pobres advierten que hay una música que le gusta a los de copete. Descubren en el tango un elemento de choque y legitimamente nacional, porque de todas maneras es música nacida en el pueblo, y puede servir para contraponerlo a las danzas pacatas de

salon. A la vez, el pueblo, al estar en el punto de la  
agresión desahogada, se lanzó a la carga, a matar a los  
lanceros y hacendados. Al mismo tiempo, los Antioqueños  
con sus propios recursos, se batieron al lado de un  
pueblo que nace de la unión de los dos pueblos, de la unión  
de los dos pueblos. El tango, en este momento, había  
en el círculo de privilegio de los blancos. El tango, en  
Gálvez, habría nacido muerto... Al usar la expresi-  
ón de Martínez Estrada en el tango de inten-  
ción rebelde, agrega el tango. El tango, en el tango  
una vez más, los blancos, al mismo tiempo, los  
sumergidos y los postergados tuvieron la necesidad de  
crearse sus propias herencias, para unirse, entre  
y luchar por la causa de los blancos. El tango, por  
en el pueblo, un año, se le dio, se le dio, se le dio, se le dio,  
ninguna otra mano, se le dio, se le dio, se le dio, se le dio.

Al iniciarse el siglo, el tango, en esta etapa, de la  
historia del tango, este era, a pesar de las clases  
populares. El tango es un hecho, al que se añaden, el  
dablemente, en este pueblo, que llamamos de la Guardia  
Yejá. Pero casi simultáneamente, a la vez, como conse-  
cuencia de este cambio, se le dio, se le dio, se le dio, se le dio,  
que confluyen para el tango, el desarrollo, la expansión y la  
madurez del tango, con sus características y etapas.

El período que vamos a analizar es el más importante  
en la historia del tango, porque es cuando se de-  
finen sus características esenciales y permanentes y  
además, extiende sus áreas de influencia hasta la esfera  
universal.



Hay algunas referencias muy cercanas sobre inspirados músicos que debían dudar a otros en sus sentimientos, los tangos que componían. Francisco Canaro cuenta cómo conoció a Eduardo Arolas cuando éste era un niño, una noche de navidad y después de eso, como Arolas ya había muerto en aquel entonces, yo escribí la partitura de *La noche de navidad*. *Hernán Maechi* escribió *La noche de navidad*. Vicente Greco decidió recurrir a sus amigos para que le escribieran sus dos primeros tangos *El Muchacho* y *El Pibe* y a él, esta vez a él, el primero. Se trataba de Carlos Greco, que fue después el mismo uno de los grandes autores de nuestros tangos. *Fernando la cacha* y *Fortuna de oro* y muchos otros más con el nombre de Carlos V. G. Flores. Estas declaraciones de Manuel O. Campesano son también elocuentes. Mi primer tango *Sargento Cabral* lo escribí en 1899, mejor dicho me lo escribieron, puesto que yo nunca supe música. Aprendí el piano de oído, primero con un dedo luego con dos y poco tiempo después ya sacaba algunas piezas con las dos manos. Sentía verdadera pasión por la música pero no me decidía a aprenderla porque las notas se me antojaban difíciles. Dos amigos se encargaron de llevar al piano lo que yo tocaba en el piano. También Agustín Baril, compuso su primer tango cuando aún no había estudiado música. Un centito debía ser escrito por Hernán Maechi el flautista ya citado en el caso de Arolas.

Ya con las composiciones escritas en el pentagrama, los autores comenzaron a entregar su producción a los editores quienes directamente adquirían la obra. En esos tiempos no existía el derecho de autor. De esta manera, los músicos habían encontrado una nueva fuente de ingresos que, si bien no era muy abundante, los obligaba a producir cada vez más. Los pagos tenían también sus variantes de acuerdo con el éxito de cada autor. Era pa-

gido mejor, aquel cuyas obras tenían mayor demanda. Hubo casos en que también los propios autores pagaban su propia edición y trataban de colocar sus partituras. Aun así podían conseguir el auspicio de alguna firma.<sup>1</sup> Cuando el negocio llegó a resaltar muy próspero, también aparecieron los editores piratas. Los propios editados, los autores, debían organizarse para combatir esta plaga. Esto se comenzó a ocurrir ya cerca del 20, y ciento (aunque los autores carecíamos de suficiente fuerza legal para probar las acciones civiles y fraudulentas) se nos fue volviendo enormemente en las ediciones de nuestras obras, pues a veces se iba a la venta pública una composición, apareciendo al poco después otras ediciones falsificadas que concluían el pago de derechos de autor, se vendían a precios muy bajos. El único recurso a que podíamos echar mano frente a aquella ley insuficiente (N.º 7062 de Propiedad Intelectual) e imprevista para perseguir a los editores malos era ir con una orden de allanamiento y secuestrar los ejemplares de música falsificada, y esto cuando teníamos suerte. Pero como la aludida ley no nos confería más derecho legal que el del secuestro de lo que se ha dado en llamar el cuerpo del delito, nosotros llamábamos la atención judicial del secuestro, y al día siguiente los falsificadores volvían a llenar sus estantes con nuevas ejemplares legítimos, porque no existía una expresa penalidad. Estas ediciones, en efecto, se vendían más baratas, no sólo por no pagar a los autores sino por que además se utilizaba un papel ordinario y no se gastaba en dibujos (que a veces se copiaban) ni en litografía ni tintas de colores.

Poco a poco se fue conquistando el pago de derechos de autor por ejemplares y según referencias, la editorial

<sup>1</sup> Claros ejemplos pueden ser tres tangos de Volpito: *Humay Primer* y *A la Ciudad de Londres*.





años fueron: Breyer Hermanos (Florida 414), José V. Breyer y Juan S. Breyer (Salzadero 1175, Bulnes 951), Roberto Cardozo (Santiago del Estero 968), Juan A. Medina e Hijo (Florida 119, luego 248), Guillermo Neumann (Florida 150), Pérez y Cía. y Hermano (Santa Fe 2841) Luis F. K. y Cía. (Chascomús 384) Carlos Pellegrini 165), Ortiz Hermanos (Buenos Aires 2971), Alfredo O. Francavilla y V. Cía. 302, Juan E. Rivarola (México 1112, P. y C. de México 113) José Feggetti (Chascomús 2288), Juan V. C. y Cía. (Chascomús 541), Domingo La Serna San Juan 20), Luis M. y Cía. (Sargento 853) R. y C. y Cía. (Santiago del Estero 2184), Enrique C. y Cía. (Mar del Plata 57), Daniel Feggetti (Artes 418) y luego Alberto S. Feggetti (Artes 418). Hubo otros editores menores y también algunos en Montevideo. Los "tangos" eran muy populares para esos tiempos, cada quien en una misión, popularísima en este período que estudiamos.

*Edición de 1904*

# Armenonville



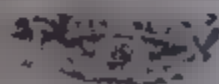
Tango brillante

2.000 2.000 2.000

## JUAN MAGLIO

6<sup>a</sup> Edición

Se ha vendido en Buenos Aires  
por el Sr. Juan Maglio



(PACHO)

## Evolución Instrumental

Si la milonga tuvo participación en los oscuros orígenes del tango, es probable que la guitarra participó en su gestación y en sus primeros niveles. Tal vez haya sido, como la compretancia en los últimos años del siglo anterior, el principal instrumento puesto que también era el más adecuado para el acompañamiento del canto. Las primitivas ritmas que podían adaptarse a ese nuevo ritmo, debieron ser cantadas por aquellos que solían hacerlo con guitarra. Se trataba de una óptica imitación de los payadores *quienes*, como lo hacían otros sectores sociales, no quisieron contaminarse con esa música que se cultivaba en las orillas y en lugares de mala fama. Por otra parte, se insiste en que otros instrumentos de cuerda participaron en el primer período de difusión, tal el caso del arpa y el mandolín. No tenemos fehaciente documentación para afirmar qué instrumento recogió primero al incipiente tango. Nosotros damos preferencia a la guitarra por ser la de mayor uso entre los *criollos* y por ser la que más se ha mantenido. Después fue desplazada, como veremos, por el piano, pero fue fundamental en los primeros tiempos. Aun cuando los cantores de tango sustituyen en el consenso público a los payadores, vivió la guitarra a ser instrumento principal como acompañante de los que cantan las letras del tango-canción. Guitarristas de los primeros tiempos pueden mencionarse muchos, pero no se ha retenido ninguno que se haya destacado como intérprete de los primitivos tangos con mandolín o con arpa. Con respecto a este último, apenas se menciona a un tal



en los instrumentos, pues se trataba de músicos intuitivos y no había partituras escritas. También improvisadamente y a un solo debían ejecutar las pequeñas formaciones de esos tiempos.

Las formaciones debieron ser fortuitas, al principio, pues se reunían distintos ejecutantes y trataban de ejecutar una misma pieza. Pero seguramente la que más arraigó fue la del dúo o terceto integrado con guitarra, acordeón, flauta, violín y arpa. Cuando esta última es reemplazada únicamente por la guitarra se obtiene el terceto de mayor aceptación que es el que prepondera en los comienzos de la Guardia Vieja.

El *bandoneón* de origen germanico sobre cuya introducción hay distintas versiones, es el instrumento que, corrientemente se convertirá en el más característico del tango. Rasgo fundamental pues, de la Guardia Vieja, es el arraigo del nativo de este instrumento a *fofole*. Sus ejecutantes al mismo tiempo se convertirían en las verdaderas estrellas de este período. Su principal influencia ha sido la de desplazar a la flauta, instrumento fundamentalmente apéndice intrínseco a la *afectación* de sus graves en el tango. Es posible que la lentitud del mismo haya compensado con el *bateo* sobre todo cuando no se lo dominaba mucho. Además, su sonido que entraba contrastando a la *estrepitosa* y *señalada* que constituía a comienzos de los que se celebraban escuchados tanjos en *salones* pequeños hasta para los *matrimonios* donde galanteaban o se entregaban *nupcias* y *bailes*, al alcohol y otras cosas. En esos salones, pues, donde se reconocían a los músicos que habían adquirido tal grado de *menzura*, a aparecer dúos o tercetos en base a violín, *bandoneón* y guitarra. Todavía por un tiempo, siguió figurando la flauta, instrumento que tuvo importantes

cultores, causa principal de su popularidad para que ellos se han lucido con sus alabanzas y fortalezas.

Como el bandoneón a la flauta, el piano vino a unirse al tango para gustarla. Este instrumento de teclado y con todas las gulepadas fue por mucho tiempo instrumento solista para la ejecución de tango. Existió en estas casas de lujo que se hicieron famosas y también en lugares por negligencia y luego en algunos casos fue por el costo de su construcción y traslado de ahí que terminó en ser incluido en los pequeños conjuntos de ahí también que lo precedía el bandoneón. Los músicos, que se trasladaban de uno a otro lugar de baile, debieron adaptar para tener facilidad de movimiento los instrumentos más pequeños para poder transportarlos. Se habla de algunos casos en que, circunstancialmente, en algunas de las casas que tenían piano y algún ejecutante de fama se firmaron con el "cuarteto" pequeños conjuntos. Hacía noche en las que se invitaban a otros músicos y así esas casas se daban el lujo de tener una pequeña orquesta.

El piano, instrumento fundamental como sostén del ritmo del tango, dio nacimiento a una nueva etapa en el trío tanguero. Con el violín y el bandoneón terminó por constituir la formación fundamental y permanente de la orquesta de la música porteña. Estas combinaciones con el piano fueron posibles cuando los músicos se hicieron más sedentarios, cuando su éxito en ciertos lugares públicos o íntimos, los obligaba a permanecer en los mismos. Por otra parte, ya habíamos del papel que le tocó jugar al piano como difusor del tango en los hogares porteños, a raíz de la edición de los tangos, que se hacía exclusivamente "para piano", cuando no "para piano y canto". El gran éxito de *La Morocha*, en 1905 y su contemporáneo *El choclo*, hizo que en los atriles de los pianos de familia, se instalase el tango. Otorgamos principísima importan-

ca, en la reiteración, a esta combinación de piano y ediciones para la difusión y la penetración del tango en salas donde era considerado una herejía.

Finalmente debemos anotar que en muchas ocasiones, el piano integró conjuntos con guitarra, es decir, todavía fueron compañeros, como en el caso del bandoneón y la flauta. Serán ejemplos al hablar de los conjuntos y en algunas fotografías. Además, tal vez por cuestiones técnicas o acústicas, la guitarra debió sustituir al piano de algunos conjuntos al realizar grabaciones.



## Conjuntos e instrumentistas

Various instrumentos se usaban en los conjuntos musicales. En general, se usaban el violín, el violonchelo, el piano y la guitarra. En el siglo XX, podían haberse usado también el acordeón, el clarinete y el saxofón. Pero, para la historia de la música, los instrumentos más importantes son los que se usaban para reunir nombres.

Es interesante ver cómo se usaban los instrumentos en algunas películas. En las películas de los últimos años de siglo anterior y en el primer cuarto del siglo XX.

Con ejemplos de películas se recogemos que Fernando Azpáiz (guitarra) el más famoso guitarrista, y Francisco Ramos (violín) hasta 1900.

1890. En la película "El sabor de la guitarra" (guitarra) Vicente P. (violín) y Genaro Vázquez (violín).

El primer conjunto de Juan M. y el clarinete en 1899, no completo con Lorenzo R. (guitarra) y Juan Urdapilleta (violín).

En los primeros años de 1900 en ligeros de Paern artistas: Ernesto Ponzio (violín), Vicente Pecci (flauta) y Emilio Azpáiz (guitarra) en "El Tonto" José Guerrero (flauta), Juan Urdapilleta (violín) y Luciano Ríos (guitarra), en "El Velador" Enrique Saborido (violín, después fue guitarrista), Roberto Masael (flauta) y el negro Lorenzo (guitarra) en el "Hanson" luego Tarana. En otro dato, el trío es con Genaro Vázquez (violín).

1902 — Juan Maglio (bandoneón), José Guerrero (flauta), Luciano Rios (guitarra) y Luis Guerrero (violín).

1903 — Ernesto Ponzo (violín), Juan Carlos Bazán (clarinete), Fortner (tuba), Otro Vicente Greco (bandoneón), Domingo Greco o Tarte (Arto) (guitarra).

1904 — Ernesto Ponzo, Aspazzi y Félix Rigola (flauta).

1906 — Andrés P. Berio (bandoneón), Don Eduardo (Arto) (Arto) (flauta) y Durand (guitarra).

1907 — Juan Carlos Bazán (clarinete), Roberto Firpo (Arto) y Andrés Ponzo (violín), en *El Tambo* y en *El Casino* (Cec. Ponzo) (violín).

1908 — Andrés Ponzo (bandoneón), Francisco Canar (Arto) y Samuel Estrada (piano), en el *Café Royal*, de la Boca.

Por los años 1908 y en lugares cercanos a la famosa *Casa de Sordani y Neosbea* se citan estos otros grupos:

— Gerardo Espósito (bandoneón), Andrés Palavecino (violín) y Harold Phillips (piano).

— El *Gran Bar* (primer con violonista había integrado un trío con Gerardo Espósito (bandoneón) y Félix Camarano (guitarra).

Ricardo (Arto) (bandoneón), Pradene y Aragón (piano) y Pedro Aragón (Arto) en *El Argentino*.

En años posteriores a 1910 registramos estos datos:

— Augusto Berio (bandoneón), Francisco Canar (violín) y Domingo Salerno (guitarra).

— Eduardo Arons (bandoneón), Eduardo Monelos (violín) y Efraim Ferrández (guitarra).

— Augusto Berio (bandoneón), Julia Doutra (violín) y José Martínez (piano) en 1911 en el *Café Castella*.

— Juan Maglio (bandoneón), José Benaimo (violín), Luciano Rios (guitarra) y Carlos Hernani Macchi (flauta).

— Gerardo Espósito (bandoneón), Félix Camarano (guitarra) y Ernesto Monelos (violín).

HERNANI



TANGO

DEBUT

1914



DOMINGO  
SANTA CRUZ

1. 1.	2. 1.
3. 1.	4. 1.
5. 1.	6. 1.
7. 1.	8. 1.
9. 1.	10. 1.
11. 1.	12. 1.
13. 1.	14. 1.
15. 1.	16. 1.
17. 1.	18. 1.
19. 1.	20. 1.
21. 1.	22. 1.
23. 1.	24. 1.
25. 1.	26. 1.
27. 1.	28. 1.
29. 1.	30. 1.
31. 1.	32. 1.
33. 1.	34. 1.
35. 1.	36. 1.
37. 1.	38. 1.
39. 1.	40. 1.
41. 1.	42. 1.
43. 1.	44. 1.
45. 1.	46. 1.
47. 1.	48. 1.
49. 1.	50. 1.
51. 1.	52. 1.
53. 1.	54. 1.
55. 1.	56. 1.
57. 1.	58. 1.
59. 1.	60. 1.
61. 1.	62. 1.
63. 1.	64. 1.
65. 1.	66. 1.
67. 1.	68. 1.
69. 1.	70. 1.
71. 1.	72. 1.
73. 1.	74. 1.
75. 1.	76. 1.
77. 1.	78. 1.
79. 1.	80. 1.
81. 1.	82. 1.
83. 1.	84. 1.
85. 1.	86. 1.
87. 1.	88. 1.
89. 1.	90. 1.
91. 1.	92. 1.
93. 1.	94. 1.
95. 1.	96. 1.
97. 1.	98. 1.
99. 1.	100. 1.

— Samuel Castriota (piano), Antonio Gutman (bandoneón) y Attilio Lombardo (violín).

— Ricardo Brignolo (bandoneón), Rafael Iriarte (guitarra) y Francisco Confeta (violín), en un café de Rincón y Garay.

Juan Maglio (bandoneón), Ciro Marchengo (guitarra) y Federico Lafemina (violín), en el café Gariboto.

Vicente Greco (bandoneón), Lorenzo Labissier (bandoneón), Francisco Canaro y Juan Abbate (violines), Domingo Greco (guitarra o piano) y Vicente Pecci (flauta).

— Genaro Espósito (bandoneón), José Bonalno (violín), José Domínguez (flauta) y Félix Camarano (guitarra).

— Augusto P. Berto (bandoneón), Luis Teisseire (flauta), Peregrino Paves (violín), Domingo Salerno (guitarra) y José Salsone (piano).

— Arturo Bernstein (bandoneón), Vicente Pepe (violín), Luis Bernstein (guitarra) y Vicente Pecci o Ventoso Pita (flauta).

— Francisco Canaro (violín), Ricardo González (bandoneón), Rafael Rinaldi (violín) y Samuel Castriota (piano).

Ricardo Brignolo (bandoneón), Rafael Tuegols (violín) y Luis Ricardí (piano).

Eduardo Arelas (bandoneón), Tito Rocataghata (violín), Emilia Fernández (guitarra) y Gregorio Astaduro (flauta), en 1913.

Roberto Firpo (piano), Eduardo Arelas (bandoneón), y Tito Rocataghata (violín).

— Genaro Espósito (bandoneón), Juan Carlos Cobián (piano) y Arcades Palavecino (violín).

— Domingo Santa Cruz (bandoneón), Arcades Palavecino (violín), Carlos H. Macchi (flauta) y Juan Santa Cruz (piano).

Roberto Firpo (piano), Tito Rocataghata y Agésilao

Fernando (flauta) y León (piano) y **Alejandro Michetti (flauta)**

Violonchelo: **Marcos Ramírez (piano)** y **Ricardo Gaudenzio (violin)**

Violonchelo: **José V. Lina y Pedro**

Edoardo (piano) y **Rosendo**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **Luis** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Violonchelo: **León** y **Luis**

Perúdas, gran compositor. Francisco Postiglione, Ernesto Zamboni y Pedro Festa, Miguel Tanga, Antonio Cipolla, Víctor Lamuta, etc.

Guitarristas: Pablo Bustos, José Tanga, Martín Baretto, Juan Albornoz, Pedro Laferrade, Domingo Pizarro, Rafael Canaro, Rodolfo Duclos, José Luis Padula, etc.

Y otros de flautas: Félix Riglos, Antonio Mangua, Rafael Rizzo, Luis A. Liso, Juan Tortel, Francisco González, José Gaudin y los otros mencionados.

(Todos los músicos repetidos por Bates, Serra, Fetter y Scherer.)

Quisiera agregar aquí, a propósito de lo que decíamos al principio, unos pocos ejemplos de dúos, como el de Juan Carlos Baza (clarinete) y Félix Castiño (guitarra) y el de Francisco Canaro (violón) con el guitarrista Domingo Saerón. También citaremos el trío que para una gran forma de guitarrista Rafael Iriarte con Nerón (mandolina) y Juan Rodríguez (bajo) es decir, un terceto de cuerdas. En sus comienzos Francisco Canaro también citaba trío con Martín Arravillaga y Rodolfo Duclos (guitarristas).





## Organitos y discos

No debemos olvidar otros dos factores que mucho contribuyeron a la difusión del tango y a su consagración definitiva: el organito y el disco.

El organito callejero, cantado primero por Carriego, después en distintas letras de tangos, fue un instrumento mecánico que supo pasear el tango por las calles y de ese modo introducir su música por balcones y ventanas, a las casas donde no lo querían oír, pero donde los jóvenes cometían la audacia de prestarle oídos. En las esquinas, solía servir para que los muchachos bailaran entre ellos. Llegó un momento en que los organitos daban a conocer las novedades y los interesados, en secreto, solicitaban los tucos y luego compraban las partituras para piano. Apeados melindrosos ambulantes iban repartiendo por todas partes las gratas melodías de los tangos y en esa forma se fue insinuando en toda la ciudad', comenta Bates. Por supuesto, que el repertorio inicial eran los vaises, piezas y hasta temas operísticos. Esta cita de Casimiro Prieto data de 1938. 'Los organitos callejeros popularizan y entropcean de paso las piezas más notables del repertorio lírico italiano o noruego a gusto del consumidor, con entones, con su carraspera farragosa y su notas explosivas que hacen extraer la memoria del mismísimo Barbieri, inventor de ese instrumento que suministra a domicilio raciones de música más o menos clásica y escogida, y que sirve de improvisada orquesta a tertulias de gentes de medio pelo, en las que se baila de todo, hasta el Miserere del Trovador'.

En el tiempo de la guerra civil, el  
 pueblo de San Juan de los Rios, en  
 las montañas de la sierra, se  
 dedicó a la agricultura y a la  
 ganadería, pero la guerra civil  
 prohibida y disolvente.  
 Los  
 y  
 se

Recordemos esta mención en *Martin Fierro*, de 1872:

*"Allí un gringo con un órgano  
 y una mono que bailaba  
 hacendones rair estaba"*

(Primera Parte, III)

Consiste en un instrumento musical que produce la percusión en los acordes y tonos  
 ruidos en un caso. Podían ser pequeños o grandes por  
 un hombre tocando de pie o sentado a caballo cuando se  
 estaba de guardia o cuando se estaba en  
 forma de plaza. A veces se usaba en la  
 había talleres especializados en la construcción de estos  
 de estos instrumentos y se los utilizaban en los  
 preparar los cilindros. Este sistema de construcción  
 instrumentos musicales para la música de los  
 adaptaciones y hasta para hacerlos de  
 ha tenido en cuenta a la hora de la

La música que se tocaba en los  
 sospechar que los hermanos de ese nombre  
 fueron los que en su taller de la calle del  
 confeccionaron los primeros cilindros capaces de  
 girar. A go de esto nos contaba don  
 porque su padre don Santos Díaz, que

concuerdo en el tango musical con los Rinaldi. Y hay algo más aún más interesante para la historia del tango: el socio de los Rinaldi era otro músico italiano, genovés, de apellido Rencato, era el padre de José Luis Roncallo, el joven pianista que se destacaría como tal y componiendo tangos como *El marqués* y *La cachiporra*. José Luis Roncallo colabora y participa en la confección de los clarinetos de los músicos argentinos. Tal vez haya sido él quien sugirió a Melodión los tangos. Existe una fotografía, tomada al parecer en Buenos Aires, donde se ve en un coche a Rencato con Santos Discipoli y Angel Vilardo. Don Santos era uno de los socios de *La Unión*, la *caranbola* y *Pavón* dedicados a Frank Brown. Angel Vilardo posiblemente, escribió *El tango* con destino a los organitos de Rinaldi-Rencato y en una o dos veces lo haya escuchado por vez primera a los músicos y mismo Roncallo lo presentaría en el restaurante *El Americano* donde dirigía una orquesta en 1900, ambientando como una danza erivola.

Los músicos que tocaban las calles de la ciudad sobre todo de los arrabales. Su llegada era una gran alegría para la gente de los barrios. Existían hasta la tercera década del siglo. Hoy son piezas de museo. Es preciso hacer notar que estas eran muchas veces arrojados también en lugares alejados cuando habían adaptado al tango. Con ellos se podía hacer en ciertos sitios cosas que la policía impedía en otros lugares y hasta hacer montañas que fumar con muchachos. Para estas cosas y aun para ser explotados en la calle, habían también, que en los momentos de grandes fiestas también en la plaza de malón con rollos...

Un reportaje a las hermanas La Sava (1964) publicado en el diario *La Prensa* nos ofrece muchos datos interesantes que trataremos de resumir. Entre los dos señores, Vicente (64 años) y Pascual (48) afirmaban entonces

que eran los músicos en la época de organitos a manubrio que existían en Buenos Aires. Desde entonces se dedicaron en esta labor que consistía en acompañar a una familia por una vez que se ofrecía su servicio para el festejo. La Susan y su hermano Miguel nacieron en Buenos Aires los primeros constructores de organitos en Argentina, al mismo tiempo que había en Francia un grupo de músicos y la ya perfeccionada en Francia. Había en el mundo en 1850 y habían estado en su tierra en la ciudad de Chay-Suarez Peña frente al Departamento de Buenos Aires. Al ver el aspecto el padre de los dos hermanos se declaró ciego, quien a su vez transfirió a estos sus hijos los secretos para construir y arreglar organitos.

“Antes de 1900 según cuenta el padre el organito estaba muy en voga tanto que no sólo se usaban los organitos en las casas sino que en los bailes había gente como los recreos de la Boca del Río, el día de se bañaba pero dedicadamente al compás de música tocada en organito.”

“Recuerdo que una vez traer a un importado de Francia marca Gayon que tenía una caja de metal en la que decía el constructo especialmente para el recreo XXX de la Boca del Río, Buenos Aires. Como se sabe, esos recreos eran suones de baile. También nos contaba nuestro abuelo que en muchos veces veía a una muchacha bañándose en las esquinas, el verano, al compás de organitos.”

“Aquella fueron los tiempos de auge del instrumento; con algunos trabajos, se puede decir que duraron hasta 1945.”

“Conocimos a un francés, a quien le faltaban las herramientas, que poseía un organito importado y que, para las fiestas del Centenario, en 1910 con un cilindro que grabó mi padre, tocaba el Himno Nacional. Este hombre nos dijo

que algunos días llegó a reunir 100 pesos, cifra que para esos tiempos era asombrosamente alta."

"El organillero más antiguo en nuestro recuerdo es Roque Racione, de Nueva Pompeya. Era muy conocido por mi padre. Tocaba el organito antes de 1900. Las primeras piezas que se grabaron en cilindros fueron los tangos *El Otario* y *El Portento*, y entre las extranjeras el vals *Salve las olas*. Don Roque fue filmado en la película *Milonguita* que se realizó en la Argentina en 1923 ó 1924, más o menos. Aparece en una escena tocando aquel organito francés que había sido construido para un recreo de la Boca, del que ya le había —"

"Según decía mi padre, en los primeros tiempos no existía el *organito de la suerte* con la cotorruta y las adivinanzas. Aparecieron después que se comenzó a usar el instrumento en las caesitas."

"También recuerdo a Antonio Palmieri, del Parque de los Patricios, y a don José, que vivía en la avenida Castañares. Este hombre era dueño de 6 ó 7 organitos y los alquilaba a quien no disponía de dinero para adquirir uno propio. Al fallecer don José los alquilaba su viuda, doña María..."

"La parte más delicada (de la fabricación de organitos) estaba en la grabación de la música sobre los rodillos del organito, que, por lo general, son de madera, aunque existen también los de cartón. Para grabar es imprescindible saber música. A mi padre le enseñó el piano un tío nuestro llamado Antonio La Salvia, y este fue discípulo del padre de Enrique Santos Discépolo, que era un conocido profesor de música. Primeramente hay que adecuar la música a la escala del organito, que es diatónica; después es necesario adaptar la música al número de compases a grabar: 48 compases para valses, 40 para polcas y 32 para tangos. Esto es fundamental para que,

con una voz, y el otro de un brincho más  
y así sucesivamente, hasta que la púa da sus ma-  
nitos que hacen el sonido en un grado 8 y  
hasta el punto de estar en el grado 10, terci-  
do.

En 1910, era el único instrumento legítimo vi-  
viente en el país. Algunos de esos eran con-  
siderados como los mejores, pero eso no me lo  
puedo explicar por lo que se dice en un libro  
Biblioteca Municipal de Buenos Aires que ha-  
n las reformas y luego vino a ser de Buenos Aires.  
de Buenos Aires, y se fue a la escuela. Me-  
era el único instrumento que se podía hacer en  
Este órgano se usaba en las fiestas de la Exposición  
Rural en Palermo, y se usaba para la música  
de las voces que se usaban en muchas fiestas y en  
redonda.

El primer en grabar música en cilindros en nuestro  
país fue Manuel, nuestro abuelo, quien le enseñó a nues-  
tro padre y mi padre me enseñó a mí. No sé si no tene-  
mos conocimiento de que exista alguna más que grabe  
música para este instrumento en Argentina. Ni tan-  
poco en otros países de América. Tenemos cilindros en Chi-  
le, Uruguay y Brasil, por supuesto, en todo el exterior  
de la República.

Hubo un tiempo en que construían varcos por milhe-  
cos que se movían al compás de la música. Algunos de ellos  
simulaban tocar con batuta, otros tocaban la campani-  
lla, etc.

Por lo general los órganos que existían en el país  
eran importados de Alemania y Francia, también había  
varios fabricantes en Polonia. Practicamente no existe di-  
ferencia entre los importados y los que fabricamos en  
nuestro taller, y no se vea en esto propaganda, porque

Ya el artesanado del organito está desapareciendo. Ahora ~~existen~~ ~~pero~~ ~~a~~ ~~dos~~ ~~por~~ ~~pieza~~. Ahora tenemos un taller de ~~afiliación~~ y reparación de pianos. Hemos encontrado ~~un~~ ~~reparar~~ de un centenar de organitos. Actualmente (1964) ~~pero~~ ~~que~~ ~~en~~ ~~debe~~ ~~haber~~ ~~mas~~ ~~de~~ ~~treinta~~ ~~organitos~~ ~~en~~ ~~funcionamiento~~ ~~en~~ ~~todo~~ ~~el~~ ~~pais~~.

De todas maneras, parece que los organitos están comenzando a ~~perfeccionar~~ ~~ya~~ ~~a~~ ~~las~~ ~~cosas~~ ~~del~~ ~~pasado~~.

En su libro sobre el barrio de San Cristóbal Jorge Larrosa transcribe una nota de la revista "PBT" (1913, sobre una mujer que tenía un depósito de organitos que ~~acumulaba~~ ~~en~~ ~~una~~ ~~casa~~ ~~a~~ ~~la~~ ~~calle~~ ~~Duroi~~ ~~1532~~. He aquí algunos párrafos:

"Esta *Infanta Isabel* es una mujer que no tiene nada de común con la princesa del mismo nombre. Si se exceptúa el físico, una mujer de proporciones atléticas, maciza, que ha nacido para el mando.

En su tiempo, cuando llegó al país, anduvo con el marido ~~a~~ ~~comprando~~ piezas con un órgano que compraron a plazos, pagando 50 pesos mensuales. Hoy, gracias a todas las virtudes que poseen en su grado los que llegan a la fortuna, tiene casas para el negocio y un capital en órganos de alquiler que le proporciona menos de cincuenta o sesenta pesos por día. Me ochocientos de la Nación cada cambio de año.

"Los órganos calaveros ~~tienen~~ ~~en~~ ~~estas~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~ciudad~~ son un producto de exportación que se debe a la ciudad de Noynoy, donde existe una renombrada fábrica. La *Infanta Isabel* los compra a la firma introductora y los alquila a la ~~ciudad~~ ~~de~~ ~~invitados~~ que ella misma hospeda y mantiene en su casa. Es el contrato de alquiler con derecho a quedarse con el instrumento una vez terminado el pago de las cuotas. Entre las dadas los que caen a la calle deben

pagar diez pesos la hora y a la familia. De otro modo, el hijo orgulloso...

"Con el progreso y la ciencia también los órganos han progresado. Los órganos de estos son automáticos, van arrastrados por la ciencia y la tecnología. En el caballo, mientras los otros van a pie a cuestas, él se va de malillo y los arrastra el mismo establo..."

De una nota de la revista *La Jirafa* (1965), firmada por Martha Guevorky, extractos de sus artículos sobre los órganos de la muerte a ser enterrado en un organillero llamado Don Rafael.

"...me había en plena noche en la cocina de su casa, donde extrañamente se mezclan los papaveros de la muerte y una pantana de tequila. Me muestra con orgullo los papeles de colores. «Largo sesenta cosas distintas, que escribí yo mismo» y presta los argumentos que tenía mi padre. Trae su lotería y saca un papel en honor mío. «Lealo con confianza. Cada destino es distinto, porque si no las señoritas se encienden».

"Cuesta amañar una lotería. Pero si se las cuida bien, pueden vivir más de veinte años. Y este es mi invento por teño. En España o en México los organilleros trabajan sin ayuda de la chusma sucia. Pero en Buenos Aires la gente es egoísta, desconfiada. Si no se les vende el destino, no pagan un centavo. «Antes el papeletito valía diez centavos», me dice. «Ahora valen diez pesos. Y no me alcanzan».

"Habla de su trabajo. «En el invierno me cuesta caminar cuadras y cuadras por San Isidro, por Lanús, por el Bajo Belgrano». Pero en verano es liviano. Se trabaja a pleno aire y los chicos están siempre en la calle».





Uno de los últimos organeros que ha podido ser fotografiado en las calles de Buenos Aires. Lleva un clásico modelo de organito a mano, cargado con correa en el hombro, soporte y color.

## LETANIA DEL ORGANITO

por S. LESTRAE BYRON

Material de poeta hunkido y largo el organito de origen aristocrático, ejerció en el Plata un reinado breve fugaz y olvidable. Con todo supo conjugat lo nostálgico y lo melancólico. Del Leterkashen el último organito

Cosmopolita y gentil e buenis intenciones, lugar do paseo de los días, años de lustro y hasta sesenta y siete, reúne en su acento a los duques y duquesas, marquesas y marquesas, barones, condes. Todo el país y el hogar de los niños de la Calle Esquina, de los obreros y de los condeas y De la casa de los niños de los niños y los irresponsables e alegres campeas en las calles de los niños y la pura simpatía de la vida.

En los juegos de la cuerda y balón, corset y sombrillas, un caballero amas e y correa, prodiga para niños y adultos, la generosa medida de las cosas, tomadas de una casa, adornada por un marabuto, un cuadro con pueras en la sugerencia de Leterkashen. El mismo que en los bulevares mediterráneos recibía e calificado el organito para diferenciarse de su hermano mayor, el organo digno de catedrales y grandes composiciones.

A fin de algo reconocido por las cosas rioplatenses como organito, cuando a firma Ricardo Roncero, producido a milico Leterkashen, inicia un breve reinado. La poesía y el largo lo recuperarian como leyenda.

## EL ORGANITO DE AN BARRIO

|| |

Bastante lejos de gran mundo europeo el organito rioplatense vive en la existencia de lo ampero cotidiano. En las amenas tardes de barrio donde se impone el monito y la colorita que entre melodías se va un papo llo que anuncia salud, fortuna y amor. Quien más quien menos por entretenimiento por curiosidad se presta a este juego y —como en

una travesura — obtiene la recompensa de conocer su porvenir entre varios tanguitos y lejanos compases de música española italiana o alemana. Este placer está dicho dura apenas hasta 1910. Entonces se acaba la importación de estos instrumentos y queda entre las cosas que se plantan como un dulce recuerdo.

Con todo, poco antes del caso en 1908 Evaristo Carrero empieza a registrar la emoción del reencuentro cotidianamente con el organito en "Mas vuelto

Mas vuelto organillo En la acera  
hay risas Mas vuelto Horón y cansado  
como antes

Mas adelante en la brecha camina Raúl González Tuñón en la vida. Adios Carrero chau hermano expresa

"La historia vulgar en la ennoblecida  
sombra de las rejas.  
El mar del inquilinato  
la orfandad del compadrito, y los organitos reumáticos."

Carlos de la Púa, el inolvidable Malevo Muñoz considera en "El Choclo

y solo bailo, cuando cae la noche  
en el organito mugre de Arrabal  
o en alguna celda, se escucha el reproche  
del tango que nunca lo ensució el Pigal."

En ésta se advierte a presencia de tango que —poco a poco según veremos— recuperará su mito como una referencia al pasado nostálgico. Así vivimos a este fin la vida y ampara donde se nista. D. Manuel Brieba. En 1902 de Jorge Luis Borges donde "Muchachas omentadas por un vals de organito" logran emparentar por medio de su música con "El organito obra teatral" escrita en 1925 por Armando Discépolo en colaboración con Francisco Serrano.

Quien había de acercarse al organito al tango debía ser un poeta de la altura de Celedonio Flores. En efecto, Organito de mi barrio se refiere al organito mistong y sensiblero que puso

"una nota alegre en el suburbio trágico."

Un paso más y se llega al

### ULTIMO ORGANITO

A mediados de la década de veinte en la obra de José C. Zúñiga, el Organito de la Tarde se da a conocer en el Organito de la tarde.

"Y al triste son de esa su canción  
pasa el organito lento  
como brindando a su paso  
más pesar en el recuerdo  
más color en el ocaseo  
y allá se va de un tango el son  
como buscando la noche  
que apagará su canción."

La melodía pegadiza, el tono melancólico motivaron a un músico, José Antonio Zúñiga, a escribir el Organito de la Tarde que durante un año (1927-28) se dio a conocer en América y Europa en el primer intento de exportación al fin de exportar a los mercados extranjeros. Entonces el organito criollo se convirtió en nuestro representante.

Dinámico, inquieto, González Castillo está vez con música de Sebastián Piñero, le dio al organito más adelante en

#### Sobre el puche

Un calipso en Pompeya y un farolito  
placando el tango.

y allá un tango materno que fuma, y un organito  
matando un tango."

A principio de la década del treinta un castro (reconoci-ble) florentino, imitaba con la Típica VI de un enigmático Organito callejero de A. M. Pardo y A. Macione. Lo curioso de esta peca es que la letra está más cerca a Per una cabeza, de La Para o a Palermo, de Delfino, antes que al organito.

De hecho, se trata de un tango con ambiente turdístico. Del organito en cambio no se dice nada.

Poco antes, Carlos Gardel imprime en surco

"Hay un hombre que pregona  
cotornita de la suerte  
augura la vida o muerte.  
¿Quiérs la suerte probar?"

Con música de Alfredo de Franco y letra de José de Grandia, *Cotornita de la suerte* rescata al menos eso: a la cotornita. Es que pese a la vinculación sentimental con el instrumento nunca se ha registrado su frastuendo, el mundo secreto de organistas y organeros. La perversa mala memoria uruguía se ha ensañado con ellos.

A principios de década del cuarenta, la dupla Manzi-Manzi, Homero y Atilio, presentan en un coro de muchachas vestidas de perlas a *Último organito*, casi el último homenaje.

"Las ruedas empujadas del último organito  
vendrán desde la tarde buscando el errabí  
con un caballo flaco y un rongo y un monito."

Hoy por hoy, las letanías del organito pertenecen a la arqueología de museos y recuerdos vagos de viejos tiempos. Nadie, o casi nadie, registra su paso en el "suburbio mision", Excepto por sucintas fotografías de archivo donde suele verse, brumoso, un organero de chaleco y bigotón. El resto, fue olvidado.

[illegible]

A partir de 1891 se comenzaron a utilizar en el mundo las double o double records. En 1903 se instalaron en Buenos Aires las primeras máquinas para grabar discos con artistas argentinos. Villalón y otros payadores se paraban entre ellas. Los progresos técnicos hacen posibles los discos de double face. Una nueva marea de origen francés, entra en el mercado con el sello Columbia. Los



ciudades seran las tres primeras, y se acapararan el mercado y habian de desaparecer otras de menor relevancia. Zonofono, Era, Humol, Hércules, Tercer y Favorito. Premier Améric, Chant, etc. Entre músicos (sobre todo los iraníes) Joseph y Jacques, la Sala Sonora, El Hércules, etc. Entre artistas (Joseph y Jacques) A Cabezas de la Casa, etc. Los grabados tambien nos propios de esos tiempos se usaban para una segunda serie de discos, de 10 centímetros de diámetro (10") y sencilla para que los graben con mayor perfección a París. Estos artistas graban todo su repertorio y asimismo hacen que la Banda de la Guardia Republicana de París grabe numerosos tangos.

La Columbia fue la primera en acaparar artistas criollos para su serie de discos con el que era azul. Actores, payadores y músicos fueron incorporados a su elenco. La industria del disco se había afirmado como un gran negocio en la misma época en que el tango comenzaba a afirmarse en toda la ciudad. Los directores de las casas grabadoras vieron en esto una nueva veta. El tango se había convertido en un posible producto comerciable. Se podían vender muchos discos al público criollo que quería escuchar a sus artistas populares. En cuanto a los tangos, música hablada, hubo una gran demanda desde los hogares y casas de baile, pues poseyendo un buen fonógrafo o corneta, podían reproducirse las piezas por menos pesos de los que costaban los músicos en persona.

La Odeón primero, la Victor después, imitaron a la Columbia. Surgió más tarde otro sello nacional, el disco *Atlanta*, con una bella etiqueta en colores, cuyo visionario fundador fue el señor Alfredo Amendoia. Muy populares tambien fueron los discos Era, que llevaban la figura del *Gaúcho Relámpago* en su etiqueta, que no era otro que



Carlos D. Nasca, quien con su rondalla graba tangos, valses y otros generos.

Los discos Columbia tuvieron como representante exclusivo al señor Jose Taglia, con la casa que ostentaba su apellido en Avenida de Mayo y Peru. Esta, al llegar 1910, instaló su propio estudio de grabación, con los precarios medios de entonces, por supuesto, y se realizan las grabaciones para la marca Columbia que apeva la iniciativa. Los primeros artistas que graban en esta nueva serie de discos criollos son Angel Villoldo, Alfredo y Flora Gobbi (a veces con el nombre del dúo *Los Campos*) y Eugenio Gerardo Lopez que obtiene gran éxito con sus monólogos y recitados y luego con sus "episodios nacionales" precursores del radoteatro. Los antes de él nombrados son los que grababan los tangos cantados además de recitados, dúos, cifras, estilos y fragmentos de sainetes líricos. Gobbi también graba los versos y canciones de *Pepino el 88* con el apodo de *Gobbino el 76*. Después fueron agregándose Francisco Romeral actor y cantante; Arturo de Nava, el payador autor de *El carretero*; Luis M. Velhon, otro cantante de temas criollos que también interpreta algunos tangos; el payador Diego Mendiola; Arturo Mathon, que compone algunos tangos y pone letra a otros famosos, el cuyano Saul Salinas, José Betenoti, Ambrosio Ríos y otros.

En cuanto al tango, debe advertirse que la Columbia inicia, en esta serie de etiqueta azul y letra T, su difusión con el concurso de una denominada "Banda Española" entre los discos 86 y 111, encontramos que este conjunto grabó los siguientes tangos de Villoldo: *El chocho*, *El esquizaro*, *El porteño*, *El presumido*, *Un moto bien Yunta brava*, *El fofonazo*, *La caprichosa*, *Cuidado con los 50*, y aparecen otros del español Eugenio M. de Alarcón: *Mordeme la oreja*, *La parda*, *Tiralo manteca al gringo*. Su

en la música de la época de la independencia. El  
 Voz...  
 con...  
 la...  
 no...  
 a...  
 No...  
 en...  
 ro...  
 que...  
 otros...  
 José...  
 a...  
 Int...  
 que lo acompaña en algunas interpretaciones. Los...  
 go la...  
 en...  
 'Rosa...

Pero lo más importante es la...  
 N. 215 de "Voz...  
 con...  
 (Pena)...  
 Pibe (Greco), "Que...  
 toria (Latasa), "La...  
 centu... (De...)  
 ponmor), "La...  
 Quera (Guarpo), "La...  
 gan), "Polka...  
 Francia y...  
 En total 10...  
 con una...  
 No es...  
 esperado, puesto que no...  
 orquesta sino después de...

El hecho, de todas maneras, es muy significativo y...

Haye un capítulo trascendental en la historia del tango. Por esta parte no interpretar a su elenco a la orquesta de Greco, a la comandancia que se buscaba una denominación para ella, y afortunada así, distinguirla, de otros conjuntos que interpretaban música popular de otros países. Surgió así la denominación de Orquesta Típica (típica) convenientemente que más tarde se recogió al de Orquesta típica. La orquesta en el año 1911, año de los grabados es el primer conjunto típico que grabó algunos tangos está la integrada por Vicente Greco y Juan Lorenzo (batería), abnegados, Francisco Canaro y José Abad (violines), Domingo Greco (guitarra o piano) y Vicente Greco (flauta). Este conjunto está documentado por una maravillosa fotografía. La fecha está también registrada en las memorias de Francisco Canaro, donde cita a un señor José, de la casa Tagini quien fue el que los apadrinó en el café La Estrella para grabar los discos. Es a partir de Canaro dice finalmente "Los discos nuestros tuvieron un éxito sorprendente hasta que surgió Juan Maglio (Pacho) quien, con su popular Cuarteto Pacho y su exitoso repertorio surgió con éxito con sus celebradas grabaciones. Al efecto comprobamos en los catálogos de la época que, aparte de los tangos cantados por los Cobbi y Villalón, las grabaciones están a cargo, durante muchas grabaciones de la Orquesta Columbia, una Banda Marcial y una Orquesta (típica) cuando en 1912 empezó a grabar Juan Maglio, se constata verdaderamente en la grabación la venta de sus discos, a los que se le atribuye poderosamente como "Un Pacho", fue el primer

Registrados los títulos y autores grabados por Maglio en una primera serie: El Caballero (De Bassa), Armonía (De Maglio), La Caballero (De Bassa), Un Capotín (Cuadro Nuevo) y El Zorro (Maglio) Emancipación e Independen-

ca (Pacheco), *La Cruz* (Santa Cruz), *Virado en Faja* (Metetrón), *Son en Faja* (Metetrón), *Los Siete Pasos* (Kadenz), *Santa* (March) y algunos valses y una sel con la *Agrupación* larga sobre la emetación de todo el conjunto. La "Orquesta Lluvia Pacheco" así denominada en las etiquetas era un cuarteto integrado con el *Victor* en barba, Juan Ros (guitarra), José Rodríguez (viento corneta) y Carlos Hernández Macchi (flauta). El sello de esta orquesta está documentado, no sólo por la cantidad de discos sino por la etiqueta que la *Orquesta* hizo expresamente, con la elogie del bogado *Victor* y su firma, en tinta azul sobre fondo blanco. Asimismo hizo una serie de repeticiones de placas con una elegante etiqueta dorada. Otra de las orquestas que *El sello* incorporó fue la del "Tano" Genaro Espósito.

Las nuevas marcas de discos que iban apareciendo, nacionales, además de otras bandos y rondallas que interpretaban tangos fueron contratando a otros conjuntos típicos una vez comprobado su éxito popular o, en otros casos, se recurría especialmente a instrumentistas para formar tríos o cuartetos. La cuestión era grabar tangos.

El sello *Atlanta* una de cuas bandas estaba dirigida por Arturo de Rossi y otras por José Vázquez incorporó al Cuarteto de Augusto P. Berto (con Teissiere, Sassone, P. Pardo y Saerens). En el mismo sello grabaron los conjuntos de Arturo Bernstein, una *Rondalla Atlanta* y otra *Rondalla* creada de Roberto Farpo. Además, Francisco Catano y Greco como "Garrote". La marca *Tocando Sin Ritmo* presenta al Cuarteto Típico (trío "La Armonía", en cuyas etiquetas da sus integrantes: flauta, Hernández, Vichu, Pardo, bandoneón, Farpo, guitarra, Thompson. El Tano Genaro pasa también por *Atlanta* y luego a la *Victor*, marca para quien graba algunos discos Juan Ma-

glio. Con distintas integraciones, Eduardo Aroas graba para Odeon, *Tecasolo* *Orophon* y finalmente para la *Victor*. Ha preciso anotar, por último, para no abundar más en estos detalles, que instrumentistas como Firpo, Aroas, Espórito, Laxluea y Pachó dejaron grabados también algunos solos con sus instrumentos. Hay también grabaciones de otros solistas, como el pianista Campoamor, Augusto Gentile y duos con Firpo y el clarinetista Bazán.

Algunas referencias de Canaro en sus memorias resultan interesantes para el tema. Después de grabar con Greco cuenta que fue requerido por la marca *Éra*, "cuyo encargado de la sección de grabación de discos era un tal Carlos Nasca pintoresco personaje italo-gaúcho, popularmente conocido por el apodo de 'El Gaucho Relámpago', mote que se le aplicó, porque a pesar de su inconfundible origen italiano, el hombre tenía el exaltado berretín de creerse gaúcho y por eso vestía siempre indumento campero y se le veía frecuentemente por las calles centricas montado en un pingo zaino oscuro con llamativo apero chapando y cabestro y riendas con virolas de plata. Carlos Nasca estaba estableciendo un comercio en la calle Urav, casi esquina Pichincha, frente al cuartel del Tres de Infantería, donde así mismo vivía y se ocupaba además de alquilar caballos ensillados a los teatros y circos, que él mismo conducía y cuidaba durante las representaciones. Tenía una mujer muy buena moza, que la llamaban 'La Gaucho María'. En la etiqueta de los discos *Éra* iba siempre impresa la estampita de *El Gaucho Relámpago* a caballo con un perrito y un lazo en ancas. Para esta marca efectuó una serie de grabaciones, también grabaron el Tano Genaro y otros. Mas adelante con Vicente Greco y el pianista Samuel Castriota, hicimos cierto número de grabaciones para los discos *Atlántida*. (de Uruguay), y ya con mi conjunto, hice nuevas



lidas en lugares públicos, cada vez mas cotizadas, tambien tuvieron en la fonografía otra fuente de ingresos. Los fonogramas venian entre el año 10 y el 15, entre \$ 2 y \$ 3 los cuales por otra parte las orquestas tambien fueron recibiendo en algunas casas por las "victrolas", que eran un privilegio a la vista de los parroquianos, ya sean los chicos a veces a pedir, en algunas "victrolas". Otro tanto se recibia con el cine que con los discos reemplaza a las películas y pequeños conjuntos de la primera hora. Mas tarde, en la década del treinta, volvió a los museos de historia las series e nomaotográficas, con los más aplaudidos sextetos tipicos a la manera de los llamados "canciones y vnos", es decir con numero aparte de las películas y no como fundamente de ellas.





ro de Nave y su Chacarera. Los disfraces, Las brisas. Los mensajeros. El carrero y Los compadres. Todo a un precio rebajado a \$ 125 m. n. Aun seguimos en 1907

Un par de años después la discografía se amplía, se multiplica. Se disquera y se dispersa en una plétora —tan pintoresca como diversa— de empresas. Aquí van: Arianá, Homophon, Cabezas, Polyphone, Edison, Kalliope, Homokord, La Danapa, Phrynis, Premier, Marconi, Arena, Phonolupia, Bella, Kromophon, Phon d'Art, Tirasso, Sonora, Royal, Gai y o Favorita, Telephone, Zonphone, Phonodisc, Mundial y la nefanda Tora, cuyo slogan es: Hay de todo para todos. Pathe entra como dueño de día al enigmático disco "sin pua" (?)

Por suerte, Nacional (la Odeón de Max Glucksmann), Columbia, Victor y Era son las que quedan sobrevivientes a esta euforia de oportunidades, fautes, aventuras, improvisados y mercadillos. Lo bueno queda y lo que queda, queda.

#### HERR GLUCKSMANN. ¿GRABAMOS UN DISQUITO?

En 1908 un empleado de la casa Lepage (cinematográfica y discográfica de la calle Bolívar), Max Glucksmann, adquiere la empresa y marca la impronta del negocio en todo. Lanza la discografía Nacional que imprime, entre otros, el disco con el sonido de los films.

Así, los esposos Gobbi y el mismo Vinoldo graban films de 60 a 70 minutos de duración la misma de a placa. Crean el *saupito*, el *pay back* ya que ante el "tomavistas" gestican sobre un disco *Gobbi el mayoral*, el *saneto* de García Velloso, *Abajo la carreta* y *Ensalada criolla*, de Ezequiel Soria, son minuciosamente impresos (y vendidos) en placa.

Mientras compete con la Victor y Columbia, Nacional espera hasta la década de veinte. Década en la cual, tendrá una importancia extraordinaria con el tango. Eventualmente, se prepara.

#### EL DISCO MANDA

En 1910, la industria del disco ha evolucionado y adquirido la experiencia necesaria para organizar campañas de

promoción y el del 2017-2018, en la que se ha  
podido observar un descenso de los niveles de  
exportación por parte de las empresas.

[illegible][illegible][illegible]

Aun se ve la zafra de la cosecha que los indios  
ya quedo de azules, se ve la mancha de maldad de la  
cabeza comecada de la cabeza de la persona de  
quien y los de la cabeza.

De todos modos hay que esperar hasta 1996 para conocer la edad dorada de este tipo de turismo.

## Las letras de los tangos

El primer libro de poemas que *Me no ha te ste* (a o, en la actualidad, en 1948) ha hecho que también se diga que el tango se va a acabar a veces se insiste que el tango, como la cacha y el cacha no tenía otra fin por el que se podía hacer una vez más que o se podía hacer en *Me no ha te ste* fue el primer "tango" que se escribió para la adaptación de versos a la música de la cacha (de su tango *Me no ha te ste* se trata de un tango con letra argentina). Se trata de un tango en el que muchos tangos con letra argentina se han escrito.

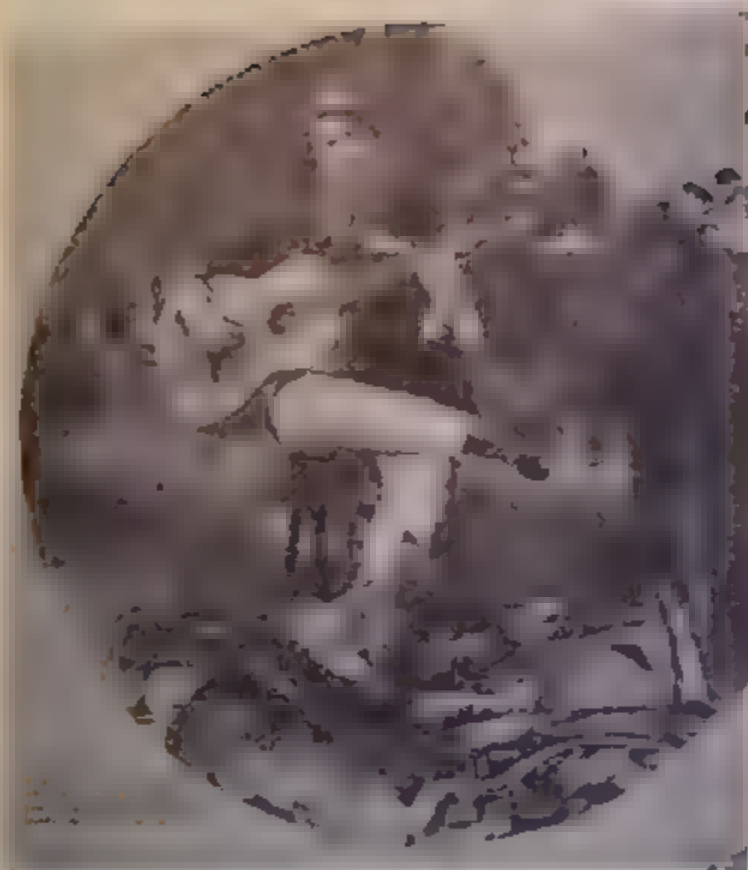
La letra ha sido siempre el primer instrumento de la música popular. El hecho de que una música popular se haya escrito sus orígenes se da en el folklore de cualquier parte del mundo. Aparece una música es un hecho es probable que el hombre quiera cantarla. Así, los primeros tangos sobre todos los que se escuchaban en los primeros lugares privados de inmediato fueron tangos para poder cantar y cantarlos letra por letra, como a cada momento. En el caso del tango, debe tenerse en cuenta la existencia de los payadores que en otros países enseñaban la manera de improvisar o escribir una letra para determinada música. Angelo Vento fue payador en sus comienzos y se dedicó a la tarea de poner versos a determinadas músicas como lo hizo con el tango luego, con espontaneidad y fue el principal "letrista" de la tercera Vía. Pascual Contursi, años después, utilizaría el mismo procedimiento



tas, *Que hace a la noche, Estoy pensando, Mordete la cola al chanchito, Hasta la hacienda baguala, Ma chi su, Qué hubo de haber habido, De tal palo tal astilla. Lo que está bien está bien. Aura que ronca la vieja, Pasate el peine, Tomate el tiempo. Un helado a gavador, Ahí está la cosa, Robada de nictu nala, ¡Qué harás que no te caídas?, Píntala pronto que ruene el peine. Echale arroz a ese guiso. Ni me empiezas caranba, Aflojé un peso che, etc.*

La historia del tango *La Morocha*, que podrá leerse más adelante nos da el ejemplo de una letra casi improvisada por Villoldo destinada para el canto de una cantante o cupletista. Esto nos lleva a decir que también el comple español contribuyó a la idea de cantar tangos en público. Asimismo en ciertos locales de espectáculos, el mismo Villoldo realizó una experiencia muy interesante, a la que pocas veces se le ha dado importancia. Villoldo escribió breves diálogos complementados con tangos para dúo de hombre y mujer, que se representaban, por ejemplo, en el varieté del Teatro Roma, algunos de ellos con Pepita Avellaneda y Florencia Parravicini. Ejemplos clásicos pueden ser sus dúos *Los tocayos*, *La camarera y el compadrito* y *Mi nena*. Estos y otros fueron registrados en discos por Alfredo Gobbi y señora. Y entre esos discos nos encontramos con uno muy interesante. *Carta puro*, efímera dúo con la música de *El chacho*. Villoldo también grabó formando pareja con Linda Thelma y con Lala Membrives.

Villoldo, como puede apreciarse, es el letrista principal y casi único de la *Guardia Vieja*. Sus tangos con letra se titulan: *La caprichosa*, *Sea tremendo*, *El pechador*, *Cuidado con los concuents*, *Cuerpo de alambre*, *El portafuete*, *La modernista*, *La pampereito*, *Miramar* (El crullito más crullito), *El chacho* (con su letra primitiva), *El mayordomo*, etc. Debemos aclarar que, tangos como *Cuida-*



La cantante Pepita Avellaneda en el año 1910. Aunque le sus triunfos empezaron a ir a la par de los de los años 1900, Pepita era en un momento mas joven. En sus últimos años era empleada del "Chentecier".



do citados: Villón, Afrid y Elvira Gatti, Pepita Avellaneda, Dorita Miramar, Lina Thelma, Arturo Mathon y algunos más ocasionales. De todos ellos tenemos suficientes grabaciones. Todas pertenecen al estilo canchero o capletero. Por supuesto Gatti y Mathon, en varias de sus grabaciones, sean las que se muestran más próximas. Paralelamente, estos mismos y otros más famosos en el género canchero, cultivan el repertorio payadresco. Ambos estilos, canche y payada, influyen en la interpretación del tango cantado de a capella. Véase la grabación aparece como el principal acompañamiento, pero se realizan experimentos con bandas y pesados orquestados. El payador Francisco N. Isaver, que también interpreta el tango, llega a grabar con la orquesta de Arturo Gatti, sufriendo hacerlos con bandas u orquestas raras. Mathon graba los tangos con andenes y payadas. Arturo de Lina acompaña, en tangos o dúos trios, a varios artistas con una orquesta Atlántica.

Los dos géneros señalados señalan dos senderos para el cantante de tangos. Parecería que el canche se influye, y esto resulta muy lógico, en la mujer. Aun nos hacen pensar en ellas las primeras grabaciones de Azucena Maizani. El cantor más bien parecería proceder de estilo payadresco. El sentimentalismo expresado por Beltrami, tanto en su temática como en su estilo, en su voz, evidentemente se prestaba para las futuras letras del tango canción. Lo mismo la recia voz de Arturo de Lina. Carlos Gardel se inicia dentro del estilo y el repertorio de estos y otros payadores que ha sido en su juventud. Con una modalidad bien distinta, Ignacio Cernia, procede fundamentalmente del canto de Beltrami.



## La Guardia Vieja póstuma

Ya ~~desapareció~~ el período de oro de la Guardia Vieja, a ~~pequeños~~ músicos provenientes de ella, además de tener sus orquestas, ~~entrevieron~~ el estilo de otra época, sobre todo en cuanto al ritmo —distinto, precisamente, a la lentitud de las tipicas—. Tal es el caso de Francisco Canaro con su ~~cuarteto~~ "Pirineo", de Roberto Firpo con su brillante cuarteto y el de Juan Maglio con la última orquesta "Pacho", con la que ~~retorno~~ a un estilo antiguo, ~~dejando~~ notable las placas grabadas. En dicha orquesta, con el ~~banjo~~ de Maglio, los violines eran Vardaro y Magrini, las guitarras Luciano Rios y Juan Santa Cruz, más una flauta.

Roberto Firpo, en el período del 38 al 40 grababa más discos con su cuarteto que con su orquesta. Cuando decidió retirarse su nombre volvió a brillar con otro cuarteto, con sus ~~orquestaciones~~, conducido por su hijo Roberto (con el cual también grabó en dúo de pianos). Actualmente, con mucho éxito de acuerdo a la continua serie de ~~long plays~~ que edita (Music Hall) Juan Cambareri, bandoneonista de Firpo ~~sigue~~ cultivando el estilo de aquél, con un estable repertorio de tangos, milongas y valses. Cambareri agregó en sus últimas grabaciones, un contrabajo a su cuarteto.

De éxito especialmente en el interior, aunque con otras expresiones dardables y pocos tangos, no ha dejado de actuar y grabar (Odeon) el bandoneonista Rafael Rossi con



de piano y guitarra (Oswaldo Tarantino y Hector Rea, respectivamente).

Hacia el 40, como li, mos el exito del cuarteto de Roberto Fierpo (piano, bandoneon y dos violines), como las agrupaciones act se unen de Pochelo y su con unto hizo que surgieran otras pequeñas agrupaciones. El cuarteto Los Nueve, la cuadrilla se iniciado primero por Juan Carlos Latorre y mas tarde por Gerónimo Bongoni. Otros cuartetos fueron capitaneados por Alfredo Ariel Pederzini, el contrabajista, Alfredo Corcuenco (bandoneonista), Victor de Paz, José Freppetto. Por que Mora y el uruguayo Eugenio Viola.

Por 1944 surgió otro con unto original, que llamó la atención, primero en radios y luego realizó exitosas grabaciones. Los Muchachos de Antes que trato de cultivar la modalidad primitiva de tango, en torno al clarinete de su director, Pancho Cáo, de actuación anterior en el jazz, apoyado por la guitarra de Horacio Malvicino y el contrabajo de Aldo Neri. El exito de "Los Muchachos" y el clarinete que evocaba otros tiempos con Bazan, y su grupo en las 11 mas grabaciones de Canaro con su grupo. Pero no se incluyese ese instrumento por el momento. Y agregamos que este quinteto a la muerte de su director, siguió actuando su pianista Oscar Sabino y desapareció este el turquíto Oscar María Bassi.

Ya en la década del 60, siguieron apareciendo otros cuartetos, apoyados en el exito que tenían los precedentes especialmente por su ritmo alegre, bastante por sus destrezas instrumentales y calidad musical. Para que surgen con muchas han unido los que mejor sonaban tener con ellos. La guitarra Domingo Rullo, la actuación en puestas, el clarinete y el bandoneon era Leopoldo Federico, que no se le apalaba a la musicalidad e sabor de la Guardia Vieja. La batería Victor formó el cuarteto Armonon-

valde. Alcanzó en su época a ser uno de los mejores vanguardistas, según el "Punto de Vista" de Sarta L. Peaker, volviendo a su bandoneón, grabó para el sello "Philips" con el nombre de "Los Perseidos" (con el violín de Carlos, la guitarra de Eduardo Lillo y una segunda guitarra). Por fin debe dedicarse a labor de "Los Lobos Tangueros", conjunto creado por el bandoneonista (cantante) inextinguible que traza la novedad de instrumento característico de las bandurrias, la tuba, se reemplaza en la formación de tiempos en el vals. De un desmembramiento de este grupo, surgió el "bandoneón" a Tolo Rodríguez, también "Los Guapos del 900".

Como puede apreciarse con distintas variantes, con modalidades que a veces se acercan por su mayor masividad u orquestación a la simplicidad y sabor de la Guardia Vieja, a esa característica de la improvisación, las experiencias para rescatar el espíritu reloxon del tango primitivo fueron muchas. Tal vez la más cercana a este es la del "Cuarteto del Centenario", cuyos elementos permanentes son Franco Branca (bandoneón) y Eduardo Angel Valle (guitarra). También lo fue el violinista Aníbal Saggese, sucesor de los maestros Sachar y Aceval. En la flauta se sucedieron: Jacinto Jimeno, Antonio Guanabino, Jorge Savskan y últimamente Enrique Magaldo un veterano. Algunas veces, cambiando la formación, actuaron el bandoneonista Juan d. Lillo y el guitarrista Hector Acosta (15 años con "Pocholo"), compitiendo al arxileto. En varias oportunidades se presentaron como quinteto, cuando con su piano y sus orquestaciones se auxiliaba Teodoro Espósito, el hijo del "Tano Genaro". El repertorio del "Cuarteto del Centenario" es ampísimo y lleno de novedades, es decir, exhumación de temas y desconocidos tangos del 900. Grabó para los discos Victor, Humra y Show-Record. Se presentó en un ciclo en Radio Nacional, en

otras emisoras y en programas de televisión. Participaron en los exitosos espectáculos del Teatro Libre Florencio Sánchez que evocaban aquellas épocas. "Tiempo de Vido do" (1961-63), "Gracias, Don Alfredo" (vida y obra de Alfredo Gola), "Ciudad 1900" y "Carnaval de Anta- to". En estos espectáculos, la letra de tangos y dúos esta- ba a cargo de la actriz Marita Battaglia y el cantor Héctor Rolín. El éxito de este conjunto y de los espectáculos mencionados se debe también un poco a la nostalgia y a la posibilidad de reencontrarse con el tango alegre y otros ritmos exóticos de un pasado que, secretamente, añoran muchos porteños..



## UN TANGÓ. S'IL VOUS PLAÎT

por SILVESTRE BYRON

"Nadie quiere convenirle / ni ser pobre costurera / ni tampoco andar fulera / Sólo quieren aparentar / ser amiga de fulana / y que venga mucho viento ( ) / Y así de esta manera / en donde quiere / champagne-tangó", decía Cocteau, circa del 15. El tango volvía de París, su capital europea, y dejaba atrás a Villoldo, a los Gobbi, mientras, del Papa al Kaiser entre apaches, academias de belle y alentados le locó cerrar una era feliz. La primera avanzada del tango-look.

1910

En Baires, los "niños bien" constituidos en la indaga, bailan y encuentran pléides en los "bailelines" y otras variedades no sancionadas. Puede ser en El Armeniaccio y El País de Glace, o vaya uno a saber en qué otro lugar "pecaminoso". Hay café-concerts en el Paseo de Julio, en la Boca. Regordates camiseras y provocativas damiselas, vampiresas de belle époque. En lo de Hansen, por ejemplo, la rubia Mireya convoca pasiones incandescentes y con la ajunosa colaboración de los "niños" ingresa en la leyenda.

En París, las cosas son diferentes. París es París.

En París, cuya luna es muy cufia porque estudió en la Sorbona, a la Place Blanche de Montmartre donde está el Bar del Moulin Rouge, los ministros de la Tercera República y los príncipes, los grandes duques reyes y el gran mundo estudian a regodearse con los desenfrenadísimos can-canés de la nueva generación de bailarinas. Tompe la Morte. Cagotto. Môme Fromage y Etiole frente a unzan a mostrar sus piernas mientras se perverten alegromente.

Lo dicho. París es París.

En poco tiempo, no podía ser de otro modo, el tango trumpe en ésta y casi como quien no quiere la cosa, o sea, queriendo, se inicia una nueva era, un nuevo look, andor, la de la primera avanzada tanguista.

## CON LA MOROCHA EN PARIS

En el año 1900, cuando se celebró la Exposición Universal en París, la Morocha fue una de las grandes atracciones. Se decía que era la mujer más hermosa del mundo. Muchos hombres se enamoraron de ella y muchos otros se casaron con ella. La Morocha era una mujer de gran belleza y de gran personalidad. Ella era una mujer que sabía lo que quería y lo conseguía. Ella era una mujer que no se dejaba llevar por los sentimientos. Ella era una mujer que era su propia dueña.

La Morocha fue una de las grandes atracciones de la Exposición Universal de 1900. Ella era una mujer de gran belleza y de gran personalidad. Ella era una mujer que sabía lo que quería y lo conseguía. Ella era una mujer que no se dejaba llevar por los sentimientos. Ella era una mujer que era su propia dueña. La Morocha fue una de las grandes atracciones de la Exposición Universal de 1900. Ella era una mujer de gran belleza y de gran personalidad. Ella era una mujer que sabía lo que quería y lo conseguía. Ella era una mujer que no se dejaba llevar por los sentimientos. Ella era una mujer que era su propia dueña.

La Morocha fue una de las grandes atracciones de la Exposición Universal de 1900. Ella era una mujer de gran belleza y de gran personalidad. Ella era una mujer que sabía lo que quería y lo conseguía. Ella era una mujer que no se dejaba llevar por los sentimientos. Ella era una mujer que era su propia dueña. La Morocha fue una de las grandes atracciones de la Exposición Universal de 1900. Ella era una mujer de gran belleza y de gran personalidad. Ella era una mujer que sabía lo que quería y lo conseguía. Ella era una mujer que no se dejaba llevar por los sentimientos. Ella era una mujer que era su propia dueña.

## NO AL PURITANISMO

En esta época parece que los reyes estaban dispuestos a recibir a los hombres que se habían hecho famosos por sus hazañas. En efecto, por estos motivos, el rey Humberto (de Alemania en el 90), Alejandro I de Serbia en el 2, Carlos I de Portugal en el 8 y Jorge de Grecia en el 3, cayeron oportunamente despenzurrados con todo protocolo. Empero también hubo quien se ocupó de largo.

No era rey era más Kaiser Guillermo II de la casa



de los Hohenzollern de Alemania al enterarse de la lascivia de aquella danza, con su brazo izquierdo y sus cortados uniformes —rojos las medias— proclamó un infamado "verboten" (prohibido) para el tango en el Reich. Es que el rígido corso victoriano cuyo puritanismo era capaz de cubrir las partes de las mesas por sugerir pensamientos obscenos, no hubiera podido nunca permitir tal desfachatez y falta de decoro. ¿Sería para tanto? Sería. A despecho de la voluntad imperial, en el fastuoso casamiento de una de las concubinas del Kaiser la boda Friedlander-Fuld se bailó "Der Tango". Aquel febrero de 14, antes del asesinato del archiduque Francisco Fernando, heredero del Imperio Austro-húngaro en el trágico año del 14, como preludio de la Gran Guerra, el tango había abierto una brecha fundamental. Se lo había danzado en una corte imperial, con gran gusto, como memoria, en años después los hermanos Bales, virante tanguista de los hermanos Gimm, cronistas de historias y anécdotas del tango. Se lo había introducido al gran mundo unido de una categoría y una trascendencia tal que, hasta el Papa Pío X tuvo que intervenir. Primero intentó prohibirlo. Para eso se dijo que una pareja lo danzara en su presencia. No le gustó pero lo autorizó. ¿Intereses creados? ¿arvados maneos políticos? Lo cierto, lo profutabie, es que el año 14 es un año ave. París se convierte en capital del tango en Europa. El tango criollo escuende

## TANGO-LOOK

Sobresaltos incógnitas auslos alguna utficaria. París se anza a una fiesta que nadie organizó ni preparó. Algo que a nadie se le había ocurrido. El culto al tango-look, que los parisinos rebautizan a tango

Los café-concerts y los varietés, los teatros de revistas y los grandes casinos reciben a orquestas, bailarines y adictos. Desde el Balcon La Scala y el Ambassadeurs, al Casino de París y al Folies-Bergère se pide el Apache argentino y el Champagne tango de parista Manuel Arzotogu, mientras se imponen el Apache oriental de Enrique De Lino (Dall) y American cirque exelalor de Juan Maglio (Pacho).

El mito se expande y difunde a España, donde se lo

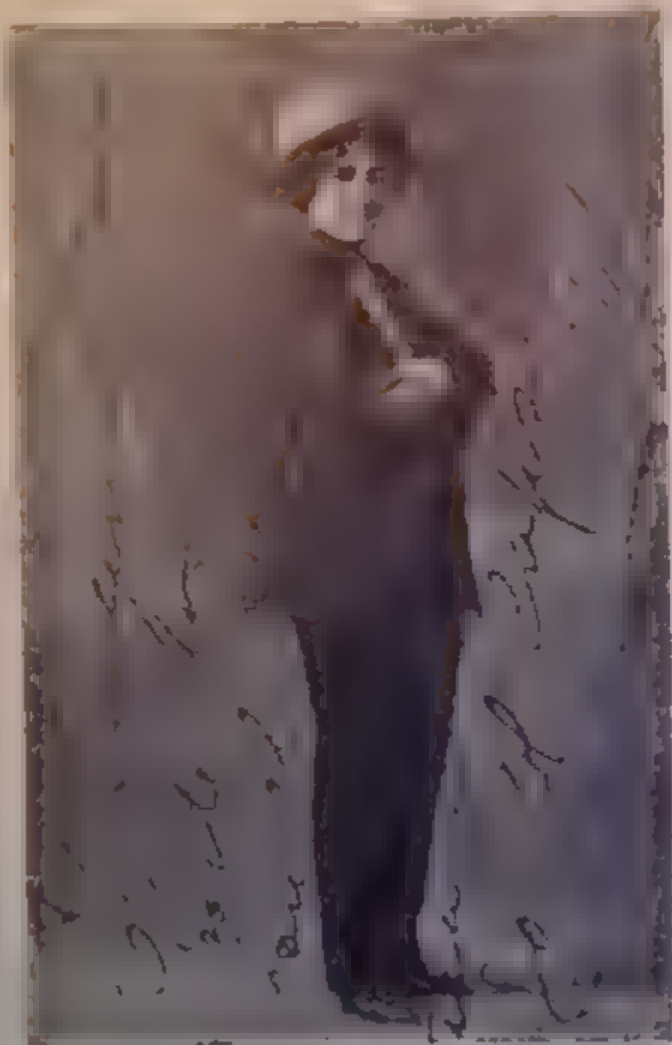


## ¿CHAU PARIS?

En el 12 el naufragio de un trasatlántico "Insubmersible"  
el Titanic no sólo zozobró con 1.500 pasajeros. También fue  
un epitafio y signo de un angustioso sentimiento al fin de  
una era. La bella época. El 14 es entre otros desastres,  
el año de la Gran Guerra, el fin de una dorada ilusión una  
pompa de jabón.

Toda la humanidad acude desesperada al fracaso de  
la civilización. Incapaz de sostenerse por burbuja de  
campesino y de Océano de Montmartre caerá, como cayó  
toda la humanidad en aquella inbecilidad de 14-18. Aun así,  
en otros horizontes. Mientras se comenzó a crear el  
nuevo mundo y francés (tipo Beso su mano, Madame o  
Nuevo sobre la cruz por otra parte el tango argentino se  
regio de cosmopolitismo y categoría ya suficiente para ingre-  
sar con atmósfera rosa en los salones y los públicos de  
gentes de tout Bares al centro. El hogar de la vida.

El Para mientras tanto queda abierto su camino para  
una segunda generación argentina. Juvo de Caro. Carlos  
Galdós un nuevo tango.



Otras de las cancionistas que integraba su repertorio con canciones criollas y anglos con letra de la guardia vieja  
**Linda Thelma** (Emmeline Spencer) 1884-1939  
 La contralto Canaro en París, pero por enfermedad no pudo debutar con aquél en Nueva York en 1926, y sólo terminó el viaje masculino y el de gaucho antes que Azucena Maizán

**ANGEL VILLOLDO**

por  
**OSCAR DEL PRIORE**



La historia del tango encierra nombres de inevitable importancia para cualquier que desee realizar un estudio de la misma. Y en el primer período de la música y letra de Buenos Aires un personaje singular es quien indudablemente monopolizó la atención de su tiempo: Don Angel Villoldo.

Se nos dice que no fue Villoldo el primer hombre de tango, que en 1865 el padre de Domingo Santa Cruz andaba con sus cancheros en la Guerra de la Triple Alianza, y que en 1896, antes que Villoldo escribiera ninguno de sus tangos más famosos Rosendo Mendizábal había compuesto *El entrerriano*. Todo eso es cierto. Pero no podrá discutirse sino se por su obra total su trayectoria local e internacional y su trascendencia popular. Angel Villoldo puede ser considerado el nombre más representativo de la canción Vieja.

Angel Gregorio Villoldo nació entre 1868 y 1869 en Buenos Aires hijo de Juan Villoldo y Victoria Arrozo. Realmente poco se sabe acerca de su infancia y se tienen algunas referencias muchas veces contradictorias de su juventud. Reconstituyendo diversas notas y hasta un recuerdo que a mismo Villoldo realizara en 1917 el diario "La Razón" podemos convenir en que Villoldo fue carteador en la Barranca de la Calle Larga (hoy Montes de Oca) mientras nace su afición por la música, que exterioriza con una guitarra y una armónica instrumentales en los cuales llegará a obtener gran habilidad y que le servirán para ganarse la vida, como veremos luego, en un momento de su vida.

En el mes de Agosto de 1880, se celebró en el  
drama La Nación, en el teatro de Los  
Nuevos de México, una obra de carácter  
resaca de la historia, titulada El Puma en  
las montañas, escrita por el Sr. San  
Juan, etc.

Ala vez que se celebró en el teatro de  
Villavieja, en el mes de Agosto, una obra  
comica, titulada El Puma en las montañas,  
escrita por el Sr. San Juan, etc. En esta  
obra se representó el Puma en las montañas  
en México, etc. En el mes de Agosto de 1880  
de La Nación, en el teatro de Los Nuevos  
a Palenque, se representó una obra de San  
Telmo, etc. En el mes de Agosto de 1880  
se representó en las fiestas de la Virgen,  
el 8 de setiembre, una obra de San Telmo,  
que representó las fiestas de la Virgen, etc.  
En el mes de Agosto de 1880, se representó  
grandes obras de San Telmo, etc. En el mes  
estas fiestas que se celebran en las montañas,  
habían algunas obras de San Telmo, etc.  
ron a ser frecuentes las obras de San Telmo,  
carácter original, etc. En el mes de Agosto,  
abre de nuevo, etc. En el mes de Agosto,  
reuniones de la Nación, etc. En el mes de  
Don Aben, que representa a San Telmo, etc.  
respetada por todos, etc. En el mes de Agosto,  
lla y como forma, etc. En el mes de Agosto,  
meras obras de San Telmo, etc. En el mes de  
corte payadores, que representan personajes y sucesos  
corrientes del ambiente que se ha frecuentado. Al fondo  
Estas primeras canciones son un valioso testimonio de  
una época y de su gente. La rivalidad entre carreros y co-  
cheros de tranva aparece en esta inlonga cana letra



transcribimos, una de las primeras de Villalón. *El carrero y el Cochera*

Señores, por no perder este momento oportuno,  
sin ofender a ninguno voy un instante a cantar,  
porque quiero relatar al auditorio presente  
clara y detalladamente, un hecho que el otro día  
sucedió con un carrero y un cochero del tranvía

Venia en el tranvía el tranvía Ando a punto  
y en la mitad de camino encuentra un carro encorvado  
Compañero bajar a un lado y al del carro el cochero  
le responde el carrero, Ayer si es comensario  
o si lo han neurizado acobila o se cree que son atari.  
Ve esta rueda como esta la rueda toda encorvada?  
Y con carga tan pesada me me puedo ni mover  
Si no viene a poner una cuarta todo el día  
estara el carro en la vía y el cochero pa enjao  
le responde. Por bishazos te daría, por pesao?

Al verlo de los liabos el carrero retobao  
pregundo an amuso biao del carro ligero,  
lo degaña al cochero, a que cumpa lo que ha dicho  
el cochero que es en la vía, pelanca una tarasca,  
baja del coche y con ratia des pumadas le tira

El carrero al verlo atari a puntadas  
a las d'os tres paradas le laja un ar al cochero  
que al verlo es tan ligero y en el aire lo atagana  
un lun barriga le tira como sandia coquera  
y le saca sin pernis los chinchulones atueva

Entretaron diez minutos combatiendo muy serenos  
los dos micos eran buenos y no se podían cortar

... de ...  
...  
... por ...

...  
...  
...  
...  
...

Las otras se están de Villalón y de la  
Cabaña y de San ...  
veces picaras, nuevas perras, sus caprichos no pare-  
cen antiguados y los muchachos no me dan el  
tiempo habria de castigarlos. Son críos de su casa  
su creador que hace poco de arrib el cuba en las afueras  
de la ciudad para no estar en los misterios de las otras  
hombres en quienes el cuba es aun ostentosa bra-  
vuconeria «no defensa de la honra de la casa»

Ángel Vilalón escribe canciones para tonaditas co-  
mo Dora Miramar, Pepita Avellaneda para quien co-  
loca letra a *Al estrellado de Merizaba*. Las Pan-  
peñas, La Blanca Luna, Theoria, La Pampa.

Vilalón sabe encontrar el humor en el cotidiano. Y a  
la Policía se salva de su sátira. El 11 de mayo de 1989  
el Jefe de Policía ordena reprimir a los jóvenes a aquel  
que diga un pipito a una mujer en la casa. Y Vilalón  
responde con un tango «con la primera», encantado el  
tango, que titula «Cuidado con las 50».

1. A mí me llaman Pepita en los  
de apéndice Avellaneda en los  
famosa por la milonga en los  
y conmigo no hay quien pueda.

Una ordenanza a bre la moral  
decretó la diuina paucial  
y por la que el hombre se debe abstener  
de las prohibidas dulces a una mujer  
cuando a una hermana vamos venir  
ni un precepto le podremos decir  
y no habrá mas que mirarla y callar  
a, apreciando la libertad

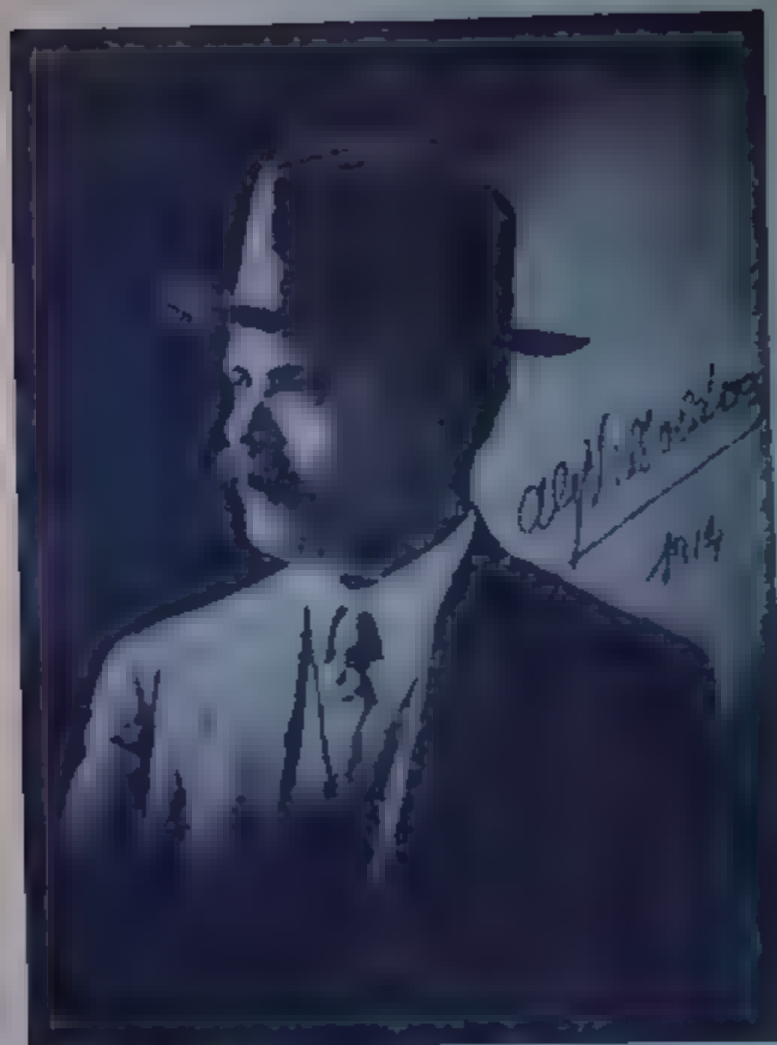
Chiton'  
Vamos, que prohibe al hombre que le diga  
por que a una mujer  
Chiton', No hablar  
porque al que se pre pase, conculca le harán pagar

1) cuando a cualquiera mujer  
una que nosa tan se le hore  
y con cuidado que se se da cuenta,  
2) de las cincuenta no me saltare

Por la ordenanza tan original  
se acuerda le pasa a Don Pascoal  
mucho al ver una señora gila  
le da a los bucos mas y  
y escuchando se le sueta  
y una libertad al pobre le da  
y el libro el quito por al  
por tener a la n. c.

Chiton'  
No se por que prohibe al hombre que le diga  
precepto a una mujer  
'No hablar', Chiton'  
porque puede costarle  
cincuenta de la Nación ,





Fotografía tomada de Angel Gregorio Villedo tomada en 1914  
Confirma lo que se dice de su esgar: a siempre su lado



pero luego cuando vieron que era justa mi razón  
me rugaron que volviere nuevamente a la estación.

También incurrió Vialdo por el periodismo. Sus diálogos porteños, con una descripción de personajes admirables se publican entre 1905 y 1913 en "P.B.T.", "Fray Mocho" y "Papel y Tinta". Estos personajes son los que posteriormente se albergarían en el sainete porteño, un género del que es Vialdo precursor. Un ejemplo claro en este diálogo que transcribimos, "Un mozo pierna", que se publicó el 8 de octubre de 1908 en "Papel y Tinta".

—¿Por qué estás tan atusada?  
¿Qué tenés? ¿Estás enferma?  
¿Alguien te ha faltao? Decime:  
¿Qué te pasa, Filomena?  
—Lo que tengo es un estrilo...  
—Estrilo, ¿por qué, mi prenda?  
—Y lo pregunta todavía,  
como si no lo supieras  
Dos noches que por acá  
no se ve ni tu silueta.  
—Porque ando muy ocupao  
en cuestiones algo serias.  
• Yo me tengo con pampinas,  
que ya conocen tus tretas  
• No son pampinas pura ando  
de un empleo a la pesca.  
—¿Vas a entrar de barrandero  
o chofer de la asistencia?  
• ¿Vos te has creído que yo  
soy un tipo, así... cualquiera?  
—¿Aspiras a secretario  
de ministerio de Hacienda?





— ¡Dale al puerzuelo  
que por hoy tenga paciencia,  
que con la cuestión política  
esta mala la clientela  
no se gana ni pal mero,  
a lo que crezcan  
los machucos  
y los machucos

Me arde hasta mentiro  
que llora como una gréhana.  
Vos, la mujer más mentada,  
la camarera más pierna;  
la que atrae como el imán  
donde quiera se presenta;  
la de ojos fascinadores,  
la de la ondulada trenza;  
la morecha de mas bríos  
que ha pisas sobre la tierra;  
la criolla qu'en todas partes,  
se hace ver por su nobleza,  
no era que le niegues  
al hombre que te aprieta  
lo que te pide

— Mauricio,

Me has dejado como una seda  
con ese palabrerío.

— Me alegro que te convenzas,  
ya sabía que yo te quiero  
más que a mí misma osamenta

— ¿Cuánto preciosa, chimango?

— Dame lo que te parezca  
que siempre yo me conformo.

— Tómalo... te doy un cincuenta.

— Gracias, china, y hasta luego.



mundial del tango. Esta es la letra de Villoldo para  
*La morocha*

Yo soy la morocha  
la más querida  
a más comprendida  
de esta población.  
Soy la más querida  
a la que todos en la  
ciudad aman.

Yo, con dulce acento,  
junto a mi ranchito,  
canto un estilito  
con tierna pasión,  
mientras que mi dueño  
sale al trotcito  
en su redomón.

Soy la morocha argentina  
la que no siente prisa  
y alegre pasa la vida  
con sus cantores.  
Soy la gentil compañera  
del noble gaucho porteño,  
la que conserva el cariño  
para su dueño.

Yo soy la morocha  
de mirar ardiente,  
la que en su alma siente  
el fuego de amor.  
Soy la que al criollito

más noble y valiente  
ama con ardor

En mi amado rancho,  
bajo la enramada  
en noche plateada  
con dulce emoción  
le canto al pompero,  
a mi patria amada  
y a mi fiel amor

Los Gocho regresaron a Buenos Aires, pero se fueron por los Estados Unidos de Norte América, donde en Filadelfia hicieron grabaciones para las películas de los estudios de fotografía. Y fue en 1907 cuando en un año de los mayores éxitos de la música popular en Buenos Aires en la interpretación de Francisco Gocho en el teatro.

A todo esto el tango comenzó a aparecer de modo en París. Pioneros en la conquista de la música de Buenos Aires fueron Los Gocho y Jorge Villoldo. Los Gocho en 1907 iniciaron la conquista de París. La casa Gode y Gode es que por aquellos años se dedicaba a grabar discos, la producción de discos entraba para esta función en la firma a Villoldo y Los Gocho, quienes en la capital de Sarrellan una prolongada labor en Europa.

Villoldo regresó poco después a Buenos Aires, mientras que Los Gocho continuaron en Europa hasta la declaración de la Primera Guerra Mundial.

En 1908 la esquina de Sáenz y Necochea era un importante centro de actividad tanguera. Allí podía escucharse a Francisco Canaro en el café Royal, al tango Genaro en "La Marina", a los hermanos Greco en "La Turca" o a Roberto Firpo en el "Teodoro". Eran cafés servidos por camareras y con una concurrencia en la que

proliferaban marinos de diversas latitudes. Allí se desarrollaba el tango que velozmente continuaba su evolución. Y allí nos volvemos a encontrar con don Angel Villoldo, en el "Lafé Concert", de Suarez y Necochea. Llegaba con su guitarra y una armónica. Sujetaba ésta a un soporte de madera, una tablita que sujetaba a su cinturón y en el otro extremo ataba su armónica. Este suplemento estaba forrado de terciopelo negro, y del mismo colgaban mechales y cintas azules y blancas. De tal modo, Villoldo tocaba la armónica y se acompañaba con la guitarra. También cantaba sus tangos de éxito. Y por aquellos años compone *Matufias o el Arte de Vivir*, una ~~curiosa~~ *curiosa* y larga testamento que en el habitual lenguaje de Villoldo, con la casti ingeniería de su estilo, comenta una serie de cosas que no son tan ingenuas, y que nos demuestran que aquel tiempo ando no lo era tanto. .

*Es el siglo en que vivimos  
de lo más original  
el progreso nos ha dado  
una vida artificial*

*Muchos caminan a máquina  
porque es viejo andar a pie  
hay extractos de alimentos  
...y hay quien pasa sin comer...*

*Siempre hablamos de progreso  
batiendo la portezuela  
y reina el arte moderno  
en toda su extensión  
La chanchuya y la matufia  
hoy forman la sociedad*

y nuestra vida moderna  
es una enajenación

De una droga hacen  
y de los cafés  
de más es el chocolate  
y de yerba se hace el té  
Las medicinas modernas  
que quitan la vida y salud  
las flores, los árboles  
que lloran al morir

Cuando se en algún plato  
en algún lugar hotel  
por beber nos dan un quí  
y una torta por pastel  
El aceite de la oliva  
hoy no se puede encontrar  
para el aceite de pollo  
lo ha venido a desbanear

El tabaco que fumamos  
se lo habamos por rosario  
pues así lo bautizaron  
cuando nació en Turin  
la leche se pasteuriza  
con el agua y almudón  
y con carne de ratones  
se fabrica el salchichón

Los curas las bendiciones  
las venden y hasta el misal  
y sin que nunca proteste  
la gran corte celestial

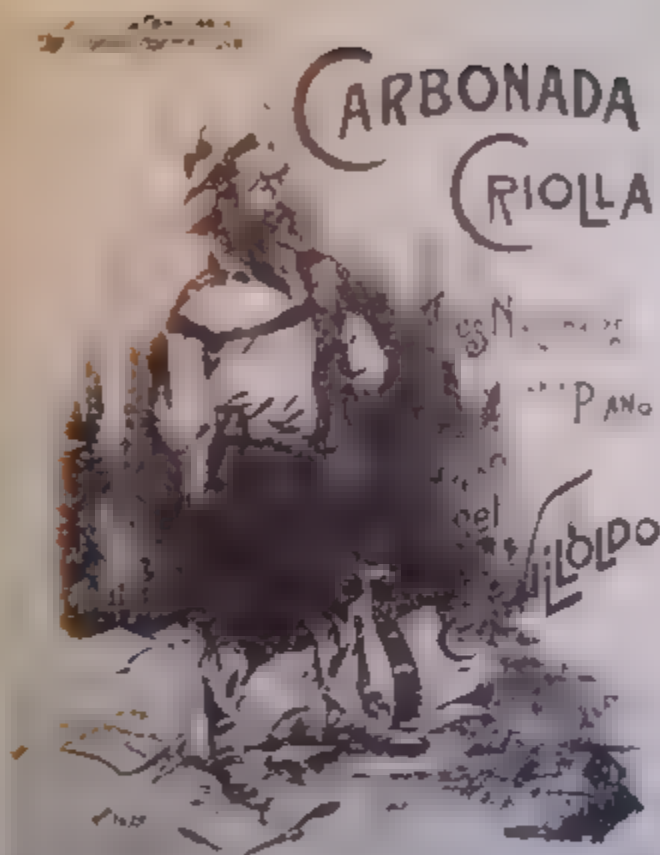
siempre suceden destellos  
en muchas repeticiones  
pero nunca a las ratetas  
los meten en las prisiones

Se presenta un candidato  
de esta leñal nacional  
y a la paz de todo el mundo  
compra el voto popular.  
Se come queso con queso  
y se chupa a discreción  
celebrando la matufia  
de una embrollada elección.

Hoy la matufia está en boga  
y siempre crecerá más  
y mientras el pobre trabaja  
y no hace más que pagar.  
Señores, abrir el ojo,  
y no acostarse a dormir  
hay que estudiar con provecho  
el gran arte de vivir

En 1913 escribe la letra para *El 1º* un tango de Alberto Spátola. Y este será el último gran éxito de Don Ángel. Es que el tango *ambinaba* cuatro años después ya Carlos Gardel estrenaría los primeros tangos de Cárter. En 1916 Velez edita una recopilación de sus obras con el título de "Cantos Populares Argentinos". Carlos Schaffer Giallo comentó ese año a Velez y relató a Juan Silbido esta anécdota:

"Con frecuencia nos reuníamos en el café ubicado frente al teatro Nueva y a menudo cenábamos en 'El Trapézón', de avenida Callao. Un buen día apareció editada



Dibujo fechado en 1906, realizado por Zavalaga para la edición de Carbonada o la edición de la Carbonada.  
 Este aparece en 4 ediciones con las palabras "Carbonada" y "Carbonada" y "Carbonada" en la edición. Las palabras "Carbonada" y "Carbonada" indican que esos tangos están en la edición. E. Carbonada  
 E. Esquiza. Como se parece. E. F. F. F.  
 E. Portento. Yuna Brava. E. Fogo-aza. y E. Presumido.



una de sus canciones titulada *La promesa*, con esta dedicación: "A inteligente escritor Carlos Schaefer Gallo". Al poco tiempo me invita a acompañarlo al cine Pueyrredón de Flores, donde actuaba una compañía de variedades que en tal ocasión haría conocer una de sus composiciones con propósitos de mayores detalles. La función me brindó una agradable sorpresa: la cantante Linda Thelma interpretó *La Promesa* que había de repetir a instancias del público. Advirtiendo que se estaba presente el autor, así lo comunicó a la concurrencia. Volvió abandonando el escenario con una gran ovación que fue difícil hallar. Debí emprender el acto del repaso. A la siguiente nos encontramos y se acuerda un nuevo espectáculo con "El pueblo jamás me ha olvidado" escena "Me da un miedo bárbaro". Así, era de timida, no obstante sus éxitos".

En 1917 el doctor Gardel Razzano inicia su trayectoria profesional. Y el primer disco que graba es una canción de Azor y Vichito: *Contar el cielo*, como enlazando aquí con la segunda del de Vichito — y una nueva etapa cancionera que iba a iniciarse con Gardel.

En 1919 realiza un viaje a Rosario y nuevamente en Buenos Aires, nace el 14 de octubre de 1919, de cáncer, a las 4 de la mañana, en su casa de la calle Alsina 1281. Tiene 50 años, y lo acompañaba la morecha Victoria, su compañera y su gestatera, ya casada para siempre.

A lo largo de una obra enorme de la cual vamos a mencionar parte. Muchas no se acuerda lo contrario se trata de tangos.

Alto (tango), La paca Reviracua, con (tango), El Argentino, A lo malo le da el mal, A lo malo le da el mal, Amarga que es la vida, Arrimate a la vida (tango), Alrededor de la vida (tango), La Bimba El bohémio Bartolo (tango), La Luchadora Brisa con (tango), Bolada de amorado Brisa con (tango), La caprichosa, 14



## HISTORIA DE "LA MOROCHA"

por RUBÉN PESCE

En que Saborido de origen uruguayo traido a Buenos Aires por sus padres a los dos años contaba unos 28 de esta edad ya se destacaba como uno de los buenos pianistas de tango. Entre otros lugares frecuentaba el Bar Reconquista, en la esquina de Lavalle y Reconquista, conocido más popularmente como el de Ronchetti. En ese lugar, una vez al mes, se hacían algunas piezas y oficiales de acompañante, estaba el autor de Felicia en la Nochebuena de 1905. Estaba en una mesa con un buickoso grupo de jóvenes amigos y con una compatriota típica y bailarina Lola Candales en una mesa morocha. Como Saborido se dedicaba especialmente a ella sus compañeros no tardaron en advertirlo y dispararon algunas bromas. El compositor debió interrumpir e incluso asomo de su conversación con la Candales y respondió con pocas ganas a las locuras indirectas de sus amigos. Para incluir sobre su amor propio ellos comenzaron a formular dudas sobre las verdaderas aptitudes de Saborido como compositor y no tardaron en desafiarlo ante la dama es decir a proponerle que demostrase lo que sabía hacer escribiendo un tango para Lola de manera que ésta pudiera ofrecerlo con éxito. Saborido aceptó el desafío y hasta se atrevió a decir que tendría la composición para el día siguiente. A eso de las cuatro de la madrugada, dando por terminado el amigoso festejo de Nochebuena el grupo se separó.

Al llegar a su casa Saborido no pudo acostarse. El desafío de sus amigos que intimamente lo habían comprometido no lo iba a dejar dormir. Recordaba las muchas cosas que le había pasado por la cabeza desde que conoció a Lola. En esos días tenía sujeta a la inquieta sensación que lo excitaba se sentó ante el piano y comenzó a escribir notas en el teclado. Algunas frases musicales iban surgiendo algo así como una mezcla de cuplé y tango, porque debía responderse con el estilo de Lola Candales. Amalgamar el sabor hispánico con un tema de estilo criollo. Las notas iban siendo fijadas en el pentagrama. Con ellas iba por consiguiente la composición. Quedó más



Deposito a la Administracion del Partido de C. I. D. de P. I. T. A.

# LA MOROCHA

Tango  
Criollo

PARA

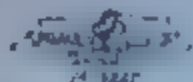
PIANO y CANTO  
o Piano solo

Letra de A. G. Villoldo

MUSICA de

## ENRIQUE SABORIDO

Del mismo Autor  
Exposición del 2º Tango  
El Porchido



Exposición del 2º Tango  
El Porchido

Primera caricatura del tango "La Morocha" de Enrique Saborido  
(1ª edición) Figura en esta caricatura y en la  
La dedicatoria dice: A los danzadores y a los de Cub de Pelela



¿cómo se que caricia estival con la noche se desliza para  
evanescente aurora en su traje de perca?

Debemos mencionar otro reportaje a Enrique Saborido  
que nos ofrece el investigador Raúl F. Lafuente, publicado en  
el diario *Crítica* cuando *La Morocha* estaba por cumplir  
sus veinte años. Aclaremos que en 1925 Saborido, alzado  
ya de la vida musical, se desempeñaba como maquinista del  
Ferrocarril Argentino de ahí la cosumbre de tocar su más famo-  
so largo en las reuniones del gramíno de maquinistas lea-  
trales. Según las declaraciones apreciadas en *Crítica* Sa-  
borido estrenó *La Morocha* en el Café Tarana (ex Hansen)  
con un trío integrado por su piano un violín (Vázquez) y una  
flauta (Musset). A lo acompañó Félix Rivas conocido político  
premiando a Saborido con cien pesos por el éxito de la obra.  
Por otra parte habría sido el mismo editor Rivarola quien le  
sugirió al músico que buscase a Voldo para que le pusiera  
letras. Otro detalle que confunde la partitura original de  
*La Morocha* está dedicada: A los socios de Club de Pelotas.  
¿No debería figurar allí el nombre de Lola Cardenas?

No hemos podido acatar las diferencias de las dos ver-  
siones de mismo Saborido. Optamos para nuestra historia  
por la que primero llegó en las páginas de *Caras y Caretas*.  
También en algún libro como otra historia, pero igno-  
ramos cuáles pueden haber sido sus fuentes.





**PRINCIPALES PROTAGONISTAS  
DE LA GUARDIA VIEJA**

por  
RUBÉN PESCE



## Rosendo Mendizábal

Rosendo Carmelo Mendizábal nació en Buenos Aires, el 21 de marzo de 1868. Sus padres eran argentinos: Horacio Mendizábal y Patricia Escudé. Su familia de sólida posición le permitió vivir holgadamente su juventud, realizar estudios de leyes y dedicarse más a los de la música. Llegó a tocar para "los amigos" el piano. Con sus hermanos Sergio y Manuel compartió luego la herencia familiar. A Rosendo le gustaba bailar. Ha iniciado una vida un tanto inconformista que ha sido conquistado por la música popular argentina. En el año 1900 se casa con Carmen C. Se había arrogado así la responsabilidad de sostener en lugar sentando cabeza sintiéndose definitivamente un hombre cabal. Comienzan a llegar los hijos y el padre por la música se transforma en base de su sustentamiento. Allí donde puede, se coloca como pianista y lo hace siempre en los lugares donde se baila esa danza pródiga que llaman tango, que a él se le ha arraigado en el alma. Pero a Rosendo le acucia otro deseo, algo más intimamente lo está golpeando: es la inspiración que quiere convertirlo en compositor. Esto lo hace pensar en escribir importante obras. Por lo pronto, muy espontáneamente comienza a improvisar pequeñas composiciones que él mismo conoce en los lugares donde actúa. Poco tiempo después recibirá un pequeño homenaje de admiración. Genaro Vázquez, violinista y compositor de La Tiranía, le dedicará un tango con su nombre: Rosendo. Hernando tuvo éxito. Con esto queda acortado así el difundido error de que Mendizábal era el autor del tango





Rosendo Mendizábal está ubicado entre las parcas y composiciones más celebradas de fines y principios de siglo 19.  
Solo con su ingenio y esfuerzo consiguió la inmortalidad.

que intentaba hacer lo que se esperaba en torno al  
fianco de Rosendo. Pero era algo a descomponerse  
una vez que se le daba la oportunidad de la respuesta  
agrega a un... Rosendo como  
so esta... para  
interprete...  
ración. Nos...  
ruda... lo...  
mía...  
cómo manejaba su izquierda.

La... de Rosendo...  
de María la Vasca...  
mas de ser el...  
estren...  
por...  
minado...  
en 1934...  
por los hermanos...  
to. Era una noche...  
tomado la sala por varias horas de bade...  
siendo mas o menos las...  
atendió María la Vasca y regresó...  
jockeys Pablo Agüera el...  
Rafael Bastani y...  
y nos pedían que...  
Gustavo aceptamos...  
tirarnos la...  
este por el...  
voy a dedicar a...  
pero no acepto...  
que eso me...  
que retraher la atención...  
se lo dedicase a Sepena, un muchacho que pasaba con  
nosotros, amigo también de Rosendo y admirador. Así

far Segovia aceptó el ofrecimiento de Rosendo. Y se le puso *El entrerriano* porque Segovia era oriundo de Entre Ríos. La partitura original de este tango en efecto, lleva la dedicación al señor Ricardo Segovia y, como curiosidad digamos que el título aparece con una sola "r". Cabe aclarar que el señor Guilobono, con Esteban Benza, fue uno de los fundadores del mencionado "Z. Club", asociación de jóvenes cuyo fin era organizar bailes mensuales. Y a través de él, precisamente, dedicó Rosendo su tango *Z. Club*.

Mondizabal firmó varias partituras con su seudónimo. A Rosendo le dio que esa A inicial alguna vez la aclaró presentándose como Anselmo Rosendo. El seudónimo obedeció a su convicción de que sus obras no eran importantes y secretamente guardaba la decisión de firmar con su verdadero nombre a gran obra tal vez en otro género que por ahora se le ocurre escribir.

Sus dos últimos años fueron penosos, luchando contra la pobreza primero, y luego atacado por una parálisis progresiva. Falleció el 31 de agosto de 1913 en su domicilio de Palermo, calle San Salvador 1713. Antes había vivido en Flores en la calle Ramón Faicón. Y ahora está en la eternidad tal vez ejecutando con sus filiales amigos para sus "saberdo" Camporner y Bevilacqua, en techales eléctricos el tango que si bien no es el mejor ni es tal vez su obra, es el que se hizo por su eternidad.

Uno de sus primeros tangos de Rosendo Mondizabal según la numeración de las ediciones Prenti, dedicado al señor Wilfredo A. S. está titulado *La larga Helena* pudiendo compararse con esta partitura la identidad de una parte íntegra con la segunda de *El Bocon* de Ambrosio Radtziangi evidentemente posterior. Otra prueba podría ser un disco marca Paraphon N° 1087 que poseemos, grabado por la Banda de la Policía de Buenos Aires en



Carátula de la partitura La Enterrriana tango de Mondizabal  
firmado A. Rosendo, pseudónimo que utilizó en todas sus partituras



la que figura Rosendo como autor de *A la larga*. No hace mucho esto hizo que los hijos de Mendizábal iniciaran un juicio para reivindicar la paternidad del tema, lo que fue logrado. Por otra parte, los derechos de *El horon*, hubiéndose retenidos, después de una reclamación del tipo de Juan Muglio, tal vez por otro de los temas. En sábado que *El horon* era de Pacho, también hizo para la música de *Las siete palabras*, de Prudencio Aragón, la que a su vez agregándole una tercera parte, también firmó el propio Pacho. Hechos como estos se producían a menudo en aquellos tiempos en que el derecho de autor no existía ni se registraba en las obras. En un disco Columbia N° 470 antiguo, aproximadamente del año 12, encontramos también la utilización de los dos temas de *A la larga* a los que por letra *Afredo Gibón* para un gracioso diálogo que registra en su escritura titulado *El caballero* con intercalación de partes dialogadas.

En tanto *Reina de Sabá* otro de los más celebrados de Rosendo, nos recuerda que este dedicó algunos más a propietarios de caballos de carrera, frequentadores de los lugares donde él a su vez estaba visitando los con los nombres de sus pura sangre. Así *Peluda* dedicado al señor Alfredo Canchaceros. *Don Padilla* al señor R. Padilla, *Temperedo*, a Fernando Casabari y ese *Reina de Sabá* en la estampa figura en la carátula, también como fondo un paisaje y la casa del sitio. *El Rosero* dedicado al señor Federico Sivori.

Pasando a otras tantas partituras registramos estos otros títulos de Rosendo Mendizábal en ediciones Prentice de la calle Santa Fe 2847: *Meche* a Don Enrique (dedicado al coronel) (Barron-1), *Tres Arroyos* (a mi amigo Alfredo Benavides) que fue por fin de piano de dos de saxo y piano, *Don Santiago* (contra flauta y el resto), *Alvito*, *Don Hecio*, *Mari Huancal*, *Tigre Hotel* y *Por aquí no hay espigas*.



## Alfredo Gobbi

A través del tiempo, gracias a la gran cantidad de sus discos que adolecíamos después de buregar en los recuerdos de otros, tratando de reconstruir su vida, después de tomar contacto con una miriada y el cariño conservado por «sus» los excelentes músicos también), tras analizar su extensa obra y su inafatigable labor artística, hemos podido conocer a don Alfredo Gobbi, hemos podido intimar de alguna manera con él. Se nos ha aparecido primero, paternal como cuando cerca de sus sesenta años era una gloria de Buenos Aires, aunque un tanto relegada por las novedades y el auge de nuevos artistas populares. Nuestra ciudad en general, siempre ha sido ingrata con esas figuras con aquéllas que en los albores del siglo alegraron sus noches, con aquéllas que fueron sus juglares, sus músicos, sus poetas. Pero don Alfredo Gobbi no era de los que se quita a un por esto. En sus últimos años, con su espíritu infantil y socarrón, era de los que podían decir con satisfacción: «¿Quién me quita lo bastado!» En efervescencia, guerra, apasionada fortuna, aquí y en otros países, siempre en bucan sortido. Y había desarrollado una labor de creador e intérprete que posiblemente no tenga parangónes se nos presenta otra imagen de don Alfredo, la de su juventud, la de su galarda figura, la de artista maduro de, pasión a de su asombrosa y polifacética actividad: crown, cantor, actor, compositor, instrumentista, intérprete en el disco, en el circo, en el teatro y en el variety. En muchos aspectos fue todo un precursor.

Alfredo Gobbi tuvo una inclinación artística semejante

a su padre, Pepe Podestá, en su pueblo natal del Uruguay. Podestá, el hermano mayor, fue cantante. Gabino Fariña Anibal nació el 5 de febrero de 1877 y no hizo más que imitar a sus padres que aprendieron a tocar la guitarra "de oído" (en este sentido, también se refiere al canto) como cantor y como showman, pero a su vez se dedicó también por Podestá en 1882 con su hermano. A este trabajo le debe su iniciación como actor teatral. En 1925 se celebró el cincuentenario del nacimiento de don Pepe. Afirmó, entonces, desde el escenario de H. Paredes, en presencia del presidente de la República, don Justo María de Urquiza, y un eclesiástico y un sacerdote paraguayo, el título a Podestá de "hombre significativo y versátil" que comandaba: "Trago un cayel del aire de mi tapera para padre de los gauchos de nuestra tierra. Pa' nuestro tata viejo que fue el primero que ha preparado los gallos para el gallo. / Por él, fue que empezamos y a él le debemos que un ranchito tengamos y en él estemos. Sus hijos y sus nietos, juntitos vamos y sabiendo sus pasos lo veneramos..." La prueba de que este reconocimiento fue desde los primeros tiempos, es el tango que le dedica por la segunda década: *Don Pepe*.

Alfredo Gobbi se vino a Buenos Aires en 1896 logrando actuar de inmediato en el Círculo Anselmi. Después, en circo y teatros, estuvo a la orden de La Podestá. También debió ser acrobata, gimnasta ecuestre y hasta amasador de animales para algunos de sus números cómicos. En 1900 hace su primer viaje a Europa con la compañía de los hermanos Petray para representar *Juan Moreira*. Después de obtener un gran éxito en Madrid, los Petray se trasladan a París. Allí, abandonados por la empresa, Gobbi debe subsistir con diversos trabajos y algunas actuaciones. Vuelve a Buenos Aires en 1904. Al año siguiente forma una compañía y sale en gira por el interior, otra vez al-



Alfredo Gobbi y su señora Flora Martínez. Foto que según  
un familiar de la familia, fue tomada en  
su casa en la ciudad de Bogotá en 1917.  
A. se ordena ha a los sobre Los Reyes Duoblos



se recuerdan sus últimas actuaciones en la confitería El Green en Primera Junta acompañándose en piano el mismo. Del primer matrimonio quedaba una hija).

La familia Gobbi volvió a América cuando estalló la guerra el 14. Primero estuvieron en Montevideo. Actuaron con varias compañías y fundaron en Paysandú el teatro 18 de Julio. En Buenos Aires se presentaron con sus números de variedades en el Casino y en el Ríva. Seguidamente grabando discos en diversas marcas. Los últimos los grabaron, ya en sistema eléctrico, para la marca "Odeón". Sus últimas apariciones en escena fueron en 1933, en el teatro Comico, en la obra de Ivo Pelay *Café Concert 1900*. Don Alfredo interino en algunas películas del cine nacional mudas y sonoras, y falleció el 25 de enero de 1938. Su esposa lo sobrevivió hasta el 22 de julio de 1952.

Los títulos de las obras de Gobbi en distintos géneros sumaban varios centenares. Citaremos algunos tangos: *Toca tango* (el primero, de 1905), *A mi mani*, *Tomate el tiempo ¿que haces pulitán?*, *Seguía que va chachabunda*, *Aguardate china*, *¿Por que no compras un lote?*, *Muy de aeroplano*, *Ahora que ranca la vieja*, *Bajole la mano al negro*, *El sanducero*, *El afamado*, *Pasate el primo*, *El adiao*, *El pretencioso*, *Viento norte*, *La mimosa*, *Paris-Londres*, *El uruguayo*, *El domador*, *El aperriao*, y tienen letra. *El cecillo argentino*, *El mamao*, *El tigre*, *La chinita* y *El compadre oriental*. También puso letra a tangos de otros compositores para su prolífica labor en discos. Otras composiciones se encuentran en los repertorios de Gardel y de Torani, incluidos vascos y catorces criollos.



Carátula de uno de los largos editados por Alfredo Gobbi en París. *Tomate el tiempo* (1921). Adviértase la dedicatoria al actor Arturo Podestà. En otro lugar se indica que hay partituras para piano, para piano y canto, y para orquesta.



## Alfredo Antonio Bevilacqua

Muchos autores de la Guardia Vieja a menudo expresaron un sentimiento patriótico, como lo demuestran elocuentemente infinidad de títulos. Don Alfredo Bevilacqua, en plena Avenida de Mayo, al frente de una banda, estrenó su tango *Independencia* el 9 de junio de 1910 causando un verdadero impact en el público, que aplaudió con gran entusiasmo y saludo con "vivas" al autor. Esta composición, impresa con una carátula que ostentaba los colores patrios y otras letras, fue obsequiada por Bevilacqua a la Infanta Isabel, quien le agradeció con unas líneas su portenismo y argentino homenaje. La dedicatoria del tango dice: "A mi Patria". Después Bevilacqua siguió recordando fechas y hechos de nuestra historia y tituló otros tres tangos: *Emancipación*, *Primera Junta* y *Reconquista*.

Don Alfredo Antonio Bevilacqua nació en Buenos Aires el 20 de febrero de 1871, hijo de padre italiano y de madre argentina. Pedro Bevilacqua y María Justo. La conocida anécdota de su nacimiento nos cuenta que ocurrió en un tren en marcha, a la altura de Belgrano, en la línea del primer ferrocarril del Norte, que iba de Retiro hasta Olivos. El hecho fue registrado en los diarios de la época, y en uno de ellos había un artículo recién nacido. "Pasajero a un boleto" (finde título), que a Bevilacqua no se le ocurrió utilizar para un tango, a pesar de que siempre guardó esos recuerdos por curiosidad y sólo a mostrarlos a sus amigos. ¡Ah, recuerda García Jiménez, quien le atribuye una anécdota disquisida al darse por nacido a la altura del Hipódromo... y el único objeto que no me co-

eran en su vida. Los que me he-  
cien o jugar a cantar. Los que me  
podan. No habiendo sido en la  
consolidación.

A mi corta edad comencé a estudiar  
trabaja, pero como no podía continuar sus estudios es-  
colares a los que tenía que ir a los musicales, realmente  
conquistaba por el arte mismo. Guitarras y otros ins-  
trumentos en palcos de los o el canto de los payadores  
en algún momento despertaban su sentido musical y la  
emoción por el momento. García Jiménez reco-  
gió la abeceda de la música y la puso en la calle y la  
se un traveso de baile por la calle en una  
casa de enfrente. Profesionales venían, pero tam-  
bién el trambien sin algo de su porvenir mu-  
sica, sus targes en las bandas.

Mencionanse como maestros de piano de Rosendo a  
Amadeo Brunetti y Ange, Ratto. J. de C. en sus  
memorias abarca en los recuerdos sobre Rosendo,  
de quien dice que por sus enseñanzas brillantes, fue estu-  
diado intensamente por Rosendo Mendez. En un  
de esos momentos — agrega —, cuando en la calle Agüero,  
formaban ochava con la famosa quinta de W. Pearson  
(Las Heras entre Agüero y la y Obes), muchas veces,  
durante la noche — nota en que las ventanas y puertas no  
habían cerradas, vecinos y curiosos se apesquaban  
para escuchar a través de una de ellas melodías que des-  
granaba magistralmente un piano. A romperme este en-  
cuentro, cuando la música entraba en los que escuchaban  
su frecuencia quedaban para felicitarse a joven maes-  
tro (flexibilidad a los di ástos) que la representaba quien, con  
un regusto gesto, respondía a los curiosos señores res-  
tándole importancia a su propio marido. El motivo de  
las visitas suyas a ese lugar se debía a la amistad que lo

una con el hijo, el día en compañía de estudios en la clase le pido: "

Sabemos, por sus propias declaraciones, que Bevilacqua, ya en 1893 había sido ganado por la incipiente música popular (admiraba a Valchido y a Rosenda), y de esa época datan sus primeros tangos, entregados al maestro Riquelme, quien los estrenó en los bailes carnavalescos del teatro Victoria. Luego realmente se inició don Alfredo Sigaló ganándose a vida como pianista tocando en un bar, luego en el famoso "Pasatempo" de la calle Paraná al lado del teatro Politeama. Después, en la no menos famosa casa de baile de María y Vasca en Carlos Calvo y Junay. En diversas casas se le agita con tanto tónicos, rondallas o bailes con una lección gratis en los primitivos e lindos uno de los primeros tangos *Y como* que data de 1902. En su carrera legimos *VENUS* Tango brillante. A mi estrofa contribuyó Antonio Bonetti. Ejecutaron con gran éxito en el teatro Victoria. Al año siguiente publica *Apolo* a esta le pido si le va a Valchido y a Rosenda y este la cantaba. Su primer tango de 1906 fue *Mirando* una vez estrenado en el "Pasatempo". Ya a fines de *Independencia* de 1910, en sus tres partes puede apreciarse el talento y la inspiración de su autor en un magnífico desarrollo en el que se amalgaman lirismo y saber maturo. En la misma línea se sitúa *El mariposero* dedicado a Chile con motivo del centenario (12 de septiembre de 1910) homenaje por esta vez agraciado al actor y entonces Ministro Fleury. Ambos tangos tienen en sus personajes uno del autor, en ambos se puede comprobar una unidad estilística y temática.

Bevilacqua estrofa argenteo gusto severo, popo y mostachos, por necesidad se ha afanado de piano y con eso, hasta sus últimos años pudo ganarse también a vida.



baciones que realizó para el sello Atlanta, con una rondalla que llevaba su nombre

De Caro recuerda que Alfredo Bevilacqua fue uno de los primeros gestores de la primitiva Sociedad de Autores y Compositores de Música, junto con Teixeira, Berto, Canaro, Bardi, Filiberto, Firpo, Gobbi, Saborido. "Al caer la tarde, entre los grupos de socios reunidos en la sede, mencionare en especial a Bevilacqua, Saborido y Gobbi padre, amigos inseparables de toda la vida. Saborido y don Alfredo hacían cátedra e historia de ese Buenos Aires y cuando que ellos conocieran, comentándolo en una cariñosa evocación de nombres, colegas y amigos, muy caros a sus corazones, que los habían precedido en el viaje sin retorno." Y García Jiménez agregaba, a estos recuerdos de don Julio: "Bevilacqua, criollo, músico y tanguero, las tres cosas de verdad, se quedó con la batuta en el aire, haciendo señas vagas. Se volvió a su piano y a su lucha cotidiana por el pan. En avanzados años se lo ganaba enseñando a tocar el instrumento, en lecciones de extrema modestia. En los postreros años, como afinador del instrumento. "Y este músico criollo, así desamparado como otros tantos creadores y forjadores de la música ciudadana en la que se eternizaron, falleció el 1° de julio de 1942. Debió ser en julio, el mes de la Independencia.



tanto a componer algunos tangos. "El primer tango, Sarmiento Cabral, lo escribí en 1899, mejor dicho, me lo escribieron, pues yo nunca supe música. Aprendí el piano de oído, primero con un dedo luego con dos, y poco tiempo después ya sabía algunas piezas con las dos manos. Sentí verdadera pasión por la música pero no me decidí a aprenderla porque las notas se me antojaban difíciles. Agregamos que algunos amigos y espectadores de la Casa Breve para la cual trabajé en su doble función de músico, llevaron al pentagrama las piezas que el "tata" en el piano. Agregaba también en el acompañamiento. Escribí pocos tangos. Aparte del conocido En la casa que se hizo en 1910. En el torneo del tango La casa de la luna en 1901 en 1902 La metralla; en 1903, Muy de la garganta (nota: primero Amor la tempestad la del mi la escribí), en 1905 y Jeva por título Me capoté. No produje más ni puedo hacerlo, porque en primer lugar no tengo entusiasmo ni tiempo para componer, a ello porque la producción de este género es hoy exuberante y mucha la cantidad de compositores. La generación actual ha adoptado para el tango un ritmo diferente, y como este tiene gran aceptación en el público nosotros los que sentimos muy distinto el tango, hemos retirarnos para dar paso a las nuevas generaciones y a nueva sensibilidad. "Además de un estilo (fuerza) un vaso (amor), debemos agregar otros dos ingredientes a la bebida (componer). Caballo y Aquí no más.

En esta biblioteca actual se publican como parientes tan poderosos y aliados como ya citados repatriados que la creó y la llenó con sus bienes de fortuna. Así se hizo conocer y adquirir fama rápidamente. Pronto se solicitó de las bibliotecas, papeles públicos y privados. No termino de casar por eso lo que alguna primitiva, rogamos por el.

de una... a... María la  
Vanda... por el  
famoso... (H...)  
Mur a la...  
La...  
xivos...  
bulare... que...

Don...  
en al...  
l...  
la...  
y tuvo una...  
de la...  
más...  
la...  
en...  
el 29 de...

Grabo algunos discos...  
hemos podido...  
y La...  
y su...  
tango...  
que el...  
diciendo...  
pañante...  
realizó...  
disco...  
cientista Linda Thelma



## Carlos Posadas

Se trata de un músico muy culto que brindó su saber y su inspiración a la música criolla legándonos admirables tangos desde el primero titulado *El Toto*. Carlos Posadas nació en Buenos Aires el 2 de diciembre de 1874. Su padre, Manuel Posadas, había servido y se había graduado en el ejército, decidiéndose a abandonarlo al negocio de mueblería. La madre se llamaba Emilia Smith. Ambos eran criollos y de tez morena. Carlos Posadas tuvo dos hermanos: Luis María y Manuel. Este último fue el primero que se sintió atraído por la música. Tal era su entusiasmo, su generosidad y su capacidad que su padre, por consejo de sus maestros, no titubeó en enviarlo a estudiar a Europa. Y Manuel Posadas pudo así perfeccionar sus estudios con el famoso violinista belga Eugene Ysaye (fallecido en 1911) y regresar a Buenos Aires con una sólida cultura musical (llegó a ser primer violín del Colón, profesor del Instituto Nacional de Ciegos, miembro de la Asociación del Profesorado Orquestal y maestro de Juan José Castro). Y fue Manuel Posadas quien le dio lecciones a su hermano menor Carlos, llegando este en poco tiempo a dominar el piano y a conocer la técnica de la composición y a dominar luego también la guitarra.

También gracias por su hermano Manuel Carlos comenzó a actuar como violista en orquestas de repertorio lírico. Cuando se casó con Mercedes Simiza, se instaló en la casa de Talcahuano 280 y ahí nacieron sus hijos: Manuel, Carlos (a quien hemos recurrido para completar esta biografía), Luis María y cinco hijas: Emilia, Haydee, De-





# EL TAMANGO

TANGO

CARLOS  
POSADAS



Carátula de la partitura del tango **El Tamango** de Carlos Posadas  
dedicado por su autor a Carlos Garbollo, dueño de bar de Pueyrredón  
y bailarín donde se reunían los tangueros de la época.

le enseñó a leer y a escribir desde su infancia. Juan Diego, que es pariente de su hijo Carlos, burgués, excelente guitarrista y autor del famoso tango "Jugué en París", lo utilizó en sus primeros trabajos portados para guitarra y a veces al teclado, como tocaba para perfeccionar a los músicos de esas áreas. Otro de los grandes amigos de Pasadas era el violinista Francisco Zanetti, el "dado", el "Rex", que en Yaguajay se casó en 1914. Mientras se casaba y estaba bien con el maestro Juan José Castro y su hermano José María Castro, vio a la hija Pasadas de niña en las serenas reuniones. Aquí correspondió recordar que Juan José Castro, en aquellos años, tenía un grupo de sus primeras composiciones "A mí que me ampañaba Pasadas" se trata del tango criollo, el "que me ampañaba" no es tango, no es leña, pero se está de acuerdo en compuesta técnica moderna es decir a pasadas y a ver realmente compuesta como director y compositor. (A ya mencionado) Bergamini está dedicado al tango. N. de Pasadas, titulado con el apodo que a él le daban "El Gringo".

Don Carlos Pasadas, con su hermano Manuel (fig. 1) en las primeras composiciones de la Asociación del Frío de Orquestal y fue su primer director de "El Frío Programa" que primero estuvo en la calle Paraná y luego en Corrientes. Mientras que donde se reunían con sus camaradas en cervezas, charras y japos (en las mesas del bongo en cambio se reunían en las cafeterías o actuaciones y adonde les llevaba sus composiciones, sobre todo en los lugares de actuación de Juan Magno "Pacho", como en el café de la calle Paraná, como antes en el famoso "Café Tío", de Pueyrredón y San Juan que Enrique Cienfuegos recordó así, en un poema:

"Esta noche toca Pacho con Papalo en el violín,

Thompson al piano se acepta y Hernani la flauta sopla /  
con marcado retintín Viene sonando compadre  
la armonía acompañada y ni longuera de un tango  
muda menos que El Tamango / del inspirado Posadas"

No es arbitraria la elección del título citado por Cudicchio, pues *El tamango*, estrenado allí por Pacho, estaba dedicado al dueño del café, don Carlos Garibotto.

Otras actuaciones de Carlos Posadas como violinista las cumplió con un trío, integrado con Elio Bolognini en cello y Pizzaglia en piano en el cine Gran Palace, de la calle Santa Fe. Además dirigió las orquestas de los teatros Marconi, Politeama y Coliseo, en bailes de Carnaval, con un gran repertorio de tangos y otras danzas de la época. No podemos consignar la actuación de Posadas en los primitivos conjuntos típicos ni su hijo puede afirmarlo, sin embargo, en las memorias de Francisco Canaro, este cita a Carlos y Manuel Posadas como ejecutantes en algunas casas y cafés consagrados al tango.

Carlos Posadas tomó la costumbre de numerar sus primeros tangos hasta el octavo, como lo hacía Adolfo Spatola y mucho antes el marcho Jorge Machado, pero, como queda dicho, no siguió después con la numeración. Entre ocho tangos son: N° 1 *El Tuto*, N° 2 *El Taita*, N° 3 *El cuote*, N° 4 *La azorina*, N° 5 *Iguale y larga*, N° 6 *Si me quieres, dime*, N° 7 *El Gringo* y N° 8 *El talero*. Estos tangos numerados de Posadas fueron editados por J. A. Medina, en una tirada de lujo especial, con una misma carátula y con el título de 'Colección de Ocho Tangos (Trillos para piano, de Carlos Posadas', señalándose en cada ejemplar el título de cada obra.

Preteniendo hacerla exhaustiva daremos los títulos que completan la obra de Posadas: *Enriqueto*, *El chacarero*, *El flaco Timido*, *Guayaco Juguet*, *Retorno testos*



bre de 1911 un periódico publicaba una nota titulada  
'Las grandes tareas del recuerdo' y como subtítulo,  
'Al generoso *Jaguet* de Posadas deben ir a beber su ins-  
piración los compositores muletas de ahora.'





año. Por entonces, con su pistón, inició sus actuaciones en orquestas de compañías africanas.

Otro de los primeros tangos de Spátola se titula *El infame* y está dedicado a su hermano Ricardo, de profesión sastre que ejerció la presidencia de la asociación de ese gremio y que supo tener una sastrería en la calle Lavalle al 800. Él, por su parte, tenía una clientela de prominentes figuras políticas.

En 1911 comenzó la historia del tango *13*. Spátola lo escribió en ese año y de ahí su título numérico. Entonces era panista del café Parisien, calle Esmeralda entre Corrientes y Cangallo, donde solía encontrarse con Vallenato. A este le pidió que le pusiese a su tango los conocidos versos: "Que es lindo es bailar un tango así acompañado". La composición, sin suerte, participó en un concurso. Ese mismo año, Spátola pasaba a integrar la orquesta del Teatro Coliseo, donde actuaba con éxito la compañía de óperetas Laramba-Sconamuglio. Para un espectáculo de circunstancias que humorísticamente se titulaba "13" — número fatídico del año, con signos de notificación —, se le pidió a Spátola un número musical. Aprovechó este la coincidencia con el título de su tango y de su inclusión en esa revista data su gran triunfo y popularidad. La obra hizo lo que se decía "un gran furor". El número fatídico se convirtió para Spátola en el de la suerte. Hasta se hizo popular su imagen en una estampa, la que cubría el sello de correos. Otro detalle poco conocido: Spátola escribió luego un vals titulado *13* dedicado a su hermana Delia, que es una metamorfosis de tango porteño, editado también por la Casa Hreyer.

El éxito y la popularidad del *13* le valió a Alberico Spátola ser contratado para dirigir las orquestas, en los bailes de Carnaval, de los teatros Politeama y Coliseo.



**Alberico Spátola** músico de es que a autor de "13" y de los tangos  
números 25 que siguieron a éste (que fue de a suertes) hasta el  
número 25 Spátola fue distinguido director de la Banda de la Policía

Spátola tomó la costumbre de seguir la numeración de sus tangos, hasta el 25, a la manera del número de "opus" de los clásicos, pero esa numeración no corresponde, como suele afirmarse, a los años sucesivos. También debemos acotar que esos tangos numerados tuvieron subtitulos: el 14 (*Petal. Luna*), el 15 (*Puto la palabra*), dedicado al distinguido diputado nacional Dr. Horacio F. Oyhanarte, en un momento en que se hizo cenbre por un prolongado discurso en la Cámara; el 18 (*Luquita*), el 19 (*Al Chorro ramos a bailar*), el 20 (*Arambay*), el 21 (*Chona*), el 22 (*Toto*), dedicado al Polémica Argentino, el 23 (*Conten la puta*), y, 24 (*Barbante*), dedicado al Circulo de la Prensa y el 25 a *Que tigre*, dedicado al eminente violinista y amigo Fausto Bolognini (era este uno de los tres hermanos Bolognini, amigos de Spátola, como Remo, conocido violinista del tango, y Astore, también violinista, a quien esta triplica es dedicatoria de la edición del 13). El 16 está dedicado a los profesores de bailes argentinos Sr. Casimiro Aín y señora.

La lista de los tangos de Spátola se completa con estos titulos: *Tapea Don Faustino* (dedicado al empresario Faustino da Rosa, "escutado con gran éxito en el Teatro Cervantes, en los bailes de Carnaval de 1922"), *Amate y no me das*, *Mujer de la cobata*, *El importuno*, *El bardo "que chi he"*, *Club Pentagrama* (el ya citado en la Legación de Posadas), *Parra* (dedicado al actor Lorenzo Parraventi), *En el chip el camaron*, *El 3 polé* (Cervantes), *El distraído* y *Piroué*. Además el vals *Angelica*, el two step *Coquito* y el one-step *Monono*.

Como integrante de la orquesta del Teatro Colon, le tocó a Adérico Spátola acompañar al tenor Enrique Caruso en su viaje a Rosario, Cordoba y Tucuman (1915). Allí se produjo un hecho muy singular, por la acogida que se le hizo al autor del 13, cuya popularidad habia

llegó a la... a cosa que se... a... Caruso  
F... se... la Casa  
Breuer que había estado... y...  
lana... a...  
un compromiso de...  
con sus... la...  
también...  
asombro del tenor Caruso

En... 1916...  
plan...  
En 1922...  
rector...  
se casó con...  
chi, autor de...  
gimiento 11 de...  
canuro al de...  
luego jefe de...  
anecdota que...  
espiritual y...  
en las fiestas...  
ta que le ganó a Rem...  
la en la...  
gracioso... en...

Spátola alternaba sus funciones en la... en sus  
actuaciones en la... de la... de, Profesor  
Orquesta, bajo la dirección de los maestros Luis  
Mancinelli Ernest Ansermet Clement Kraus y otros. El  
2 de diciembre de 1933 fue ascendido a director de la  
Banda de la Policía. Y desde entonces se dedicó a ella  
por entero hasta su repentina muerte, acaecida en la ma-  
drugada del 7 de junio de 1941.

Al frente de su banda dio innumerables conciertos  
públicos y en instituciones privadas, a beneficio, y un  
ciclo en 1935 por Radio El Mundo y otro en Radio Prato

en junio de 1941. Incluye en su repertorio coras de numerosas autoras argentinas, es adaptable piezas sinfónicas para banda, labor en la que se especializó, y también escribió la versión sinfónica de su tango *13* ejecutado un año después a su muerte en su homenaje, por la banda dirigida por el maestro Stagni, poniéndose de pie todas las presentes, en una que me recuerda una coreografía de cadetes de la policía del Uruguay. Durante aquel que Stagni — antes de morir — me regaló un libro titulado *A Tránsito*. En él se encuentran reseñas de italianos en la Argentina: *Una de las Flores* y la marcha pasodoble *Nuevo Fuego*. Su amigo y colega tremolista y autor de *La Sombra del Merced* escribió su tango *Albano*. Recuerdo los *tableaux vivants* maestro Arturo Kaufman, se lo recuerda Raúl Sosa al sentarse al piano en el momento de su primer concierto en el telón, sorprendiendo a todos por haber elegido para el tango *13* y en música Raúl Frutos, el que pudo en París a los pianistas argentinos. Me encantaban los tangos de Spalitta. Es lo que me nos atraía de él, era por que escuchamos de tango hoy en directores de orquesta. El maestro es excelente intérprete Spalitta en los que se entregaba una nota inspiración, una idea su espíritu se expresaba en su arte. Era un hombre que se podía contar en forma sencilla. Y que recordaba a los tubos de los saxos, como que el *13* no es una obra común. (Recordamos como algunas versiones de *13* por Ángel D'Alessandro y el *13* por Juan de Dios).

La muerte de Antonio Spalitta fue un acontecimiento lamentable la desaparición de su frente y su benévola personalidad. Lo recuerdan sus amigos de tango y sus compañeros de la Policía. El jefe de esta general Vucarich, también un músico y músico. Su funeral y orden de honor. Pero los músicos de su banda sus músicos

que tarde o temprano con lágrimas en sus ojos, no podían  
tocar la marcha fúnebre. Con su conductor, también  
se iba uno de los grandes del tango en su línea. También  
dieron llorarlo los bailarines. En este pedida, en-  
tre otras, habló Enrique Santos Discépolo, esposo a  
quien honro nuestros poetas con su nombre y su re-  
dadano sin mancha que vive en sus horas de gloria  
clara de sus actos. "Su presencia adquiere en nues-  
tra época un significado muy importante por su  
de a ella en el momento más difícil, la presencia  
dad austera de su talento y la seguridad sencilla de su  
exquisitez...". "Florecerá en bellizas tu cancion, y tu mu-  
sica será cantada por años y años, y años más...".  
to— como tu riqueza exortará las horas.

## Juan Maglio ("Pacho")

Segundo los muchos de los músicos lujos pay nos de la última década "Pacho" figura entre los más hábiles bandoneonistas y era uno de los más grandes compositores. En "Pacho" en su época, era la obra maestra que se pedían los discos que el grababa. La canción de la su figura se prolonga hasta la actualidad. Este es Juan Félix Maglio, nacido en Buenos Aires en el barrio de Palermo, el 18 de noviembre de 1880. Expuso así el origen de su apodo "Pacho" que en su padre que era italiano, me llamaba "Pacho" y en su hijo correspondía a "Pacho". En su vida tenía un carácter indirecto, a mi manera de decir. Él tenía más compañeros de juego entonces ya vivía en el barrio de Boedo, no podían probarse en otros barrios y era pobre y les salía poco. Poco a poco fue ganando su nombre y así, continuaron llamándolo "Pacho" que era la forma de confirmación. Él tenía un carácter más que un verdadero nombre. Él se pedía "Pacho" y a salvar la popularidad de ese apodo. La canción que cantaba el maestro Francisco Luján y con el nombre de "Pacho" una de sus primeras canciones, el primer tema por donde habían hecho el disco, por los cantores en su casa y en la Orquesta "Pacha d'Ant" pero con la "n" de "Pacho" y en su primera época de esa manera se pretendía engañar a poco a poco hacerle creer que se trataba del conjunto de Juan Maglio.

En un reportaje que en 1945 le hiciera Félix Luján,

Magli le contó en estas palabras su nacimiento como que  
cubría la historia de su vida. Me recordó a mi abuelo. Mi padre  
tocaba el bandoneón y el acordeón armónico. Recuerda  
que una vez cuando estaba en la escuela se puso a tocar un de-  
coteo de bandoneón y acordeón, corría en la plaza y sus-  
tituía a los músicos que tocaban. Yo, como argentino  
nacido en el extranjero, pero con los sentimientos de un  
argentino, me puse a tocar el bandoneón y el acordeón y de esta ma-  
nera me gané un buen dinero. Después, cuando ya tenía  
poder pagar algunos estudios, me fui a estudiar a los  
años de treinta. Ahí me quedé un tiempo y me hice una  
carrera musical. Yo, que sabía tocar y como a la edad  
de comenzar a tocar de niño, me fui a estudiar a la  
Escuela de Música que tocaba el bandoneón. Interesa pa-  
dermosar ese este momento y para después tocar co-  
mo mi padre a título de entretenimiento y como  
mi padre viejo, yo también al regresar me hice meca-  
nico, rompí el fuego con un estro y un tango. Dos acla-  
raciones. Pacho confesó en otra entrevista (con Hector  
Bates), que aprovechaba los descansos de su padre para  
sacarle a éste el bandoneón y ensayar sus primeras pos-  
turas de verlo tocar a él había aprendido algunas piezas  
fáciles en el techo de la cocina faltar a decirte subía  
para que no descubriesen su travesura infantil. Aquel  
bandoneón de don Pantaleón Magli, así tenía trece ton-  
tones.

Cuando Pacho se sintió seguro en la buharda, buscó  
dos compañeros y un lugar donde ofrecer sus servicios  
musicales. Había debido abandonar la escuela, trabajar  
en un horno de ladrillos después en un taller mecánico  
como él recuerda, y también como cargador de fritas y  
otras varias ocupaciones. Agreguemos que su madre era  
argentina y se llamaba Carmen Dodero y que Juan tuvo





**Juan Maglio** 1901-1944 que popularizó suseudónimo facio  
éstandar en el mundo y compuso entre otros famosos como  
un copetín Saludo negro Armonía de Tango A yer no' etc



y San Luis en el "Ambos Mundos", de Paraná y Corrientes y en "La Morocha", de Carril y Corrientes. Al comienzo ganaba entre dos y tres pesos por noche; finalmente hasta 550 pesos mensuales. Además, como lo consignamos en nuestra historia, fue llamado para grabar los discos marchas populares, y en 1915 confesaba haber ganado en esa tarea 12.000 pesos. Queda dicho también el charro exótico de sus grabaciones superando al de Vicente Greco que había grabado primero lo que está consabido por las etiquetas especiales que imprimió la Columbia. Había con tanta habilidad que aparecía su retrato y su firma. (Mas adelante grabó para la Victor y finalmente para los Discos Nacional de Odeon). Los discos no perdieron a lo su fama. Por esos años parecía no tener rivales, así que son muchos los músicos que se desquitan al reproducen. Ha escrito el poeta Talón "En la época en que las orquestas típicas portenas de primerad hicieron debe asegurarse a la de Pachó el lugar de preeminencia que se le ha dado hasta ahora. No proceda la fama de la Roca y por tanto no merezca el compare de Aragon y Zamborini. Entre los años 10 y 15 aparece en Bahía Blanca (calle Garibaldi) y el tango de su orquesta fue siempre el de las alegrías sayradas y melancólicas de por sí. Muy pronto fue también de los bailarines serenos de la clase media consecuente con músicos como Talón. Me es grato afirmar a Pachó como uno de los dos o tres precursores más importantes del tango."

Se afirmó Mag con el cuarteto integrado con el conchabito Luciano Roca (guitarra) Carlos Herrero, Macho (flauta) y José Beniano (viento). En algunos casos también lo acompañaban (pero) Marchengo, Federico Lafont, Leopoldo Thompson (guitarrista y pianista, más tarde contrabajista) y el pianista Luis Sáenz. Con



En los carnavalescos, en varias oportunidades, de los teatros Politeama, Excelsior, Cervantes y del Paeñon de las Rosas.

Volviendo a 1911, recordaremos que los dueños del famoso "Armenonville", de la Avenida Alvar y Fajó, llamaron a concurso de orquestas al que se presentó Pacheco con su cuarteto. Pero no fue el elegido, sino Roberto Firpo. No obstante, a ese lugar y a otro del mismo propietario, el "Royal Pigall" (Corrientes a 870, luego Tabarini), Pacheco les dedicó las de sus más hermosos tangos. Un año antes, 1912, había escrito y patcheado su primer tango, *La Zaida*, dedicado al jockey Luis Laberde, a quien ofreció sus inclinaciones turísticas.

Juan Maglio siguió dirigiendo su orquesta hasta el año de su muerte y una de sus últimas actuaciones la hizo por Radio Argentina, con los hermanos José y Luis Serfati, también orquestas también, con los cuales asimismo grabó algunas algunas placas sonoras. Su labor en este último aspecto, como dijimos, fue interrumpida, aunque no tan prematura como en sus primeros tiempos inciales, cuando grabó algunos discos con su orquesta (Canciones de Monti y Arco, de Verdi). En la serie de discos Odeon, con su última orquesta, lo encontramos plegado a la evolución tradicional del grupo instrumental de la línea de Canaro y Firpo, y al cambio de ritmo, más lento y marcado. Asimismo nos encontramos que, ya imperando el

En su sello Odeon (también) había grabado un tango de Pacheco con la orquesta de Roberto Firpo y Luis Serfati (Hoy y Mañana, dirigidos por Maglio).

Firpo en su última época de dirección y grabación por Odeon grabó también como solista *La Zaida* y *La Zaida* (también).

Volví al estudio de la Gramola Vieja pocos meses antes de su muerte grabando dos discos para el sello Victor con su cuarteto, uno de cuyos violines era Eivino Vardaro.



El Cuarteto "Pecho" del año 1912. Lucio Bonifacio, José Bonanno,  
Carlos MacCormack y el cuarto que no se ve. Los cuatro son de la Compañía de

tango-canción hace apregar letra a algunos de sus temas, como *Un copetín* y *Cuasi nada*. Escribió también otros y directamente sobre versos como *Tango Argentino* (Alfredo Bayersch) y *Lleque a ladrón por unarta* (letra propia firmada por "Ogilma", Maglio al revés).

El mismo Maglio se compadecía en sostener que él fue el primero en poner un espectáculo con una orquesta típica, es decir, centro de una representación teatral. Actuó en una temporada con la compañía Mundo-Alippi. Se vinculó a los coros teatrales y hasta escribió y estrenó algunas piezas dramáticas o comedias: *Como el trinar del picacho*, *Dar la dilla*, *Huaco al viento*, *Pájaro agorero* y *Como trueno de exportación*.

Juan Maglio falleció el 14 de julio de 1934.

Otros temas suyos: *Sábado inglés*, *Tomá mate*, *Adelita*, *Torero*, *Leopardo*, *Arleón*, *El cardelo*, *Ando pato*, *Fuente*, *La tarascita*, *La chararera* (letra de Juan Carrera), *La chararera* (letra de Jeanne, Chile), *Que plancha*, *Cuando llora el corazón*, *Mariquita*, *La machina*. Uno a uno. *Hoy es San Juan*, *Que has hecho de mi cariño* (letra de José Tapia), *Se re masca de Royal Pigall*, etc. Valses: *Marin Father*, *Gracias al Plata*, *Besos en la somera*, *La mano de amor*, *Gracias recuerdos*, *Horas de hasta* y *En las horas*.

Otras particularidades: *El zapato*, *La Beba*, *Margot*, *Morera*, *Santa de abrojos*, *Moderato*, *Me ha*, *La chararera*, *Cachito*, *Don Eduardo*, *El maturo*, *Tanque o tranco*, *La pareja*, *Rapido*, *Un quito*, *Hacemos un contra*, *La cuadrada*, *Vieja*, *Ay que*, *Padre*, etc., etc.

Sus principales temas los que aún siguen en el repertorio orquestal, confirman su talento y su inspiración. Juan Maglio como pianocompista fue un precursor fundamental junto con Archias, Garco y Bernstein. Del bandoneon paterno de 13 botones pasó a uno de 35 luego

44, 52-65 llegando al de 75. Lo que vive de ayer y hoy, comentaba el mismo. Fue el primero en ir a su estudio a un lugar destacado como solista en la Filarmonía. Había optado por un estilo lirico y como a Tchaikovsky. Talon, no tendia a lo canyengue. Siempre se le veía se arpon a aun en su arte siempre quiso vivir profundamente la vida.



## Arturo Herman Bernstein

Son muchos los cenadores que sostienen, tal vez en exageración, que Arturo Bernstein ha sido el mejor bandoneonista de la guardia vieja superior al mismo Arnoldo y a Lacho. No tuvo una difusión ni la popularidad de aquellos, pero reunió las pocas gratificaciones que dejó, para contrarrestar esa opinión bastante generalizada... Arturo Herman Bernstein apodado "El Akman", por su apellido, por supuesto, porque sus padres (Adolfo y Augusta) eran alemanes y porque solía beber cerveza como buen germano, nació en la ciudad brasileña de Petrópolis el 17 de noviembre de 1887. No sólo llegó a dominar el bandoneón sino que también tocaba el piano, el violín y la guitarra. Este último instrumento fue el preferido por su hermano Luis, autor de *El abyecto*, que fue también uno de los primeros contrabajistas de las orquestas típicas.

Bernstein fue uno de los primeros en actuar en esa famosa esquina de la Boca, Suarez y Necochea, hacia 1904 con un conjunto formado por él, Fica en el café Royal, luego luego tocar a Canaro con su trío y a propósito de lo cual este dice en sus memorias: "A la vuelta, por Necochea, para tomar un momento de diversion, tocaba Bernstein (El Akman) que acostumbra a tener a su costado, mientras ejecutaba una enorme pila de frascos de medanos otros de cerveza para decir que no se dejaba a cada rato en "garguero" no podía tocar..." Canaro ulica esta actuación en 1904 por lo cual se deduce la permanencia de Bernstein en la boca. José Sebastian Tallón afirma: "La



# LA CARAMBOLA

TANGO  
CRIOLLO



ARTURO BERNSTEIN

Carátula de la partitura de tango de Arturo Bernstein **La Carambola**  
dedicada a **Héctor Toral**



entre los cuatro discípulos se contaron Carlos Marcucci y Federico Scorticato, y una hermana de Bernstein, que de haber tenido actuación pública habría sido la predecesora de Paquita Bernardo. Todavía en 1935 compuso Bernstein su última actuación en un conjunto de veteranos formado por Federico Scorticato para actuar por L\$ 6 en el Teatro Pío de ambas de las dos ciudades, figuraban Vicente Pío, el Viejo, Vicente Pepe (Viejo) y Maximiliano y María (Catalina). Arturo Bernstein falleció el 20 de setiembre de 1935.



ción los con la merienda, farmacia y pompas fúnebres.

Esa vida de Luis Tiesseire, de un empleo a otro, debió llevarla entre los 13 y los 15 años. Lo importante que hay que señalar aquí, es que no duraba mucho en cada empleo porque a pesar de ser casi un niño, se rebelaba contra cualquier muestra de explotación o abuso patronal y organizaba huelgas tras lo cual venía el despido. Pero afortunadamente a lo que trabajaba o en la escuela más próxima se reunían a sus compañeros cuando llegaba el momento. Había al menos un temperamento común. Era unatarasta pero un anarquista reflexivo, un idealista, que no temía el riesgo de ser para cultivarse y conocer las nuevas ideas libertarias. Por entonces también se dedicó a escribir algunos bocetos dramáticos, como por ejemplo, exponía problemas sociales fueron estrenados en las populares funciones con bailes de algunas centros bibliotecas. Dos títulos fueron rescatados *La Comuna* y *La vuelta del Capitán*.

El que trabajó con mayor libertad, y lo encuentro en la vida, con la vendida y el dar de las recovas le. Paseo de Julio. Aun curiosamente iba a nacer el músico. En su entusiasmo romántico. Luis Tiesseire había descubierto el placer y el valor de la música. Se informaba sobre los grandes maestros e intentaba tocar los estudios del solfeo. Anticipaba ser un gran virtuoso. Pero el destino andaba. En su vida le espera, en su, pues de Paganini. Luis Tiesseire encontraba a ser a un candidato a alibeto. No podía soportar tanta ignorancia que la tenía como una de las armas de los explotadores y los malos gobernantes. Tampoco odiaba que el candidato vendiera una mercancía que no podía disfrutar. El compañero feliz con la posibilidad de leer, premio el curso acelerado con un masoquismo regaló una fábula. Sabía que Luis se aspiraba a ser músico y le agradeció sus lecciones con el

instrumento que por lo común se utilizaba en la  
falle de A. La de la... en... en  
manos de... de... a... a me-  
nudo en... de... La... a en-  
hebrar... a... a... a... en  
segunda... a... a... a... a...  
res del Norte. A... a... a... a...  
Guar... a... a... a... a...  
(La... a... a... a... a... a...  
damos y... a... a... a... a...  
como... a... a... a... a... a...  
amigos... a... a... a... a... a...  
solazaban con... a... a... a... a... a...  
nían a bailar a... a... a... a... a...  
enseñaban a... a... a... a... a... a...  
de trabajar con... a... a... a... a... a...

Logra su primera actuación en "perfomance" en la pr-  
ba de fuego integrando... a... a... a... a... a...  
violinista De la Santa ha... de la... a... a... a... a...  
bia propuesto la... a... a... a... a... a... a...  
los barrios y amenizar... a... a... a... a... a...  
actuó por primera vez en la Plaza y... a... a... a... a...  
y en La Bateria... a... a... a... a... a... a...  
año 1901 cuando... a... a... a... a... a... a...  
de Hansen... a... a... a... a... a... a...  
guitarrista... a... a... a... a... a... a...  
piano y con el... a... a... a... a... a... a...  
otro famoso... a... a... a... a... a... a...  
actuó en... a... a... a... a... a... a...  
de la calle... a... a... a... a... a... a...  
todavía al Hansen cuando... a... a... a... a... a...  
donde el... a... a... a... a... a... a...  
orquesta clásica para... a... a... a... a... a...  
maba luego los... a... a... a... a... a... a...  
Corría el año 1907



El 21 de noviembre Luis Teisseire se casa con Elvira Emma Laura Gunnell, a qui en llevaba todas las noches, al volver de sus actuaciones una magnolia. Forma un hogar feliz al que llegaron dos hijos. En los Carnavales de ese mismo año Teisseire ha a conducido "El Orfeón del Oeste", contando con el apoyo de 300 personas, entre coro e instrumental. En el curso de Belgrano obtuvo el primer premio frente a un oficial rival el "Orfeón Meyerbeer" el primer premio en el piano. En sucesivas presentaciones "El Orfeón del Oeste" siguió cosechando los triunfos tanto en su colaboración a su joven director que, además, componía algunas piezas apropiadas al conjunto.

Luis Teisseire vuelve a ser integrante de un trío típico, con piano y violín para actuar en el "Bar Exposición", ubicado en Florida y Viamonte. Allí fue donde su tango *Una linda barata* (según el pregon de los vendedores) terminó cambiando su nombre por el del bar, a pedido del dueño, ya que el tango tenía mucho éxito y podía servir de propaganda. Acabamos a encontrarnos con Teisseire fantista en el café "La Oración" en Corrientes al mil, con el conjunto formado por Augusto P. Berto (el primer tanguero en esta con el que actúa) con Perigrino Paulos (el autor de *Aspiración* y *El extranjero ciudadano*) y Juan Dentre en violines y José Sassano en piano. Este conjunto fue pasando de uno a otro local a lo largo de la calle Corrientes, una guarara el famoso "Bar Domínguez" y también actuaron en el "Café" (nº 1265) y en el "Montmartre". Después estuvieron en "L'Abbaye", en Esmeralda 536 y en 1913 constituido como "Quinteto Augusto", graban una serie de placas para las discográficas "Atlántida". Además de Berto y Teisseire figuran en la conocida fotografía publicada como propaganda en la revista "Caras y Caretas": Pepino Banana en violín, José Martínez en piano y Domingo Salerno en guitarra. En el



**Luis Telles.** Flautista y compositor. Su prolífica obra  
autoral se desarrolla desde el período de la Guardia Vieja  
(Entrada prohibida Bar Exposición, Fiesta  
del tango-canción / Celandria Farolito viejo)  
Escribió letras para otros compositores

famoso "L'Abbaye", entre otras creaciones, Berto ofreció *La paganca* y Teisseire *Entrada prohibida*.

Para Teisseire, después de su casamiento, intentó alejarse de la vida bohemia para atender mejor su hogar, además perfeccionó sus conocimientos musicales, estudiando armonía con el maestro Torcuato Rodríguez Castro y actuando en las orquestas que animaban en nuestros teatros el género chico criollo como en el Apolo, con el maestro Reyoso y en el "Orfión Español", que presentaba zarzuelas y cuya orquesta conducía el maestro Celestino Ferrer. A tango volvió con Berto, como vimos, cuando el auge del tango había crecido con el virtuosismo de los bandoneonistas pero precisamente el instrumento a fin de ser el que le pasaría a la flauta de los conjuntos, como Teisseire dejaría de ser instrumentista para dedicarse a escribir versos, notas periodísticas y, con más entusiasmo aún a la composición y a los asuntos gremiales de sus colegas.

Le espartí lírico como al cayo debió conducirlo irremediablemente por la senda de la creación musical, porque necesita expresarse no sólo como intérprete sino también como creador. En verso y obras teatrales había colocado primero sus inquietudes, a sus ideas. Ahora comprendía que su sentimiento podía expresarse en el melodrama. Sus obras se inspiraban y necesitaba la inspiración para crearlas. Esta podía encontrarla en un simple hecho cotidiano, en un personaje o en un recuerdo, en una amistad, en algo que lo conmoviera. Necesitaba el motivo que lo inspirara. De ahí la esencia lírica de sus trabajos. De ahí estilo personalísimo además que pueden descubrirse en el parentesco melódico de sus obras. En el tango su estilo parece ubicarse entre las dos "guardias". Aunque después evolucionó, como en el caso de Bardi, hacia formas melódicas más perfectas y se incursionó también

por el tango *El tango* que hoy es un músico como el, suficientemente preparado y con aspiraciones superiores. Salta a primera la música casaca, pero su teatro hubiese sujetado a nuestra música popular. Este tiene su lógica, o mejor, tiene su expresión en la evolución de su pensamiento y de sus sentimientos. Todo en su vida lo llevó a comprender esa música que es de pueblo, la sencilla música que está adaptada en las alegrías y las penas del pueblo. Se podría decir que sus obras lo llevan también a adoptar musicalmente el tango. Para él también es una expresión necesaria, tiene que haberla. Su primer tango es *El humero*, o *La vida*, a continuación *El primer tango* y a su vida de carita *La Noche*, se titula *La vida* el nombre del diario de *Mitre*. Le siguen otros dos inspirados en cuadros cancheros: *Mujer de la pantofo* y *La vida*, *linda*, *barata*.

En 1906 gana un primer premio en un concurso del teatro (comedia en *Paso a la vida* (marcha) título elocuente de su modo de pensar. Lo mismo que un año de 1915 que tituló *Alarma*. En este género también compuso *Clarita*, *Ausencia*, *Jamás* (1916), *Tragancia*, *Triste* (1917), *El antifaz negro* (1919), *Volterras*, *Primavera*, y del 22 al 28, respectivamente, *La fiesta en mi rancho* y *Corazón*. Su calidad de compositor se eleva en dos obras premiadas: *Terminaré*, canción de cuna, primer premio de un concurso organizado por la firma *Benetton* 1921, y *La canción maternal* con versos de *Hector Pedro Benítez*, primer premio de la revista *Orfeo*, 1924, revista que dirige el maestro *Gerardo Gilardi*, de la que Trasserre pasó a ser colaborador. Agreguemos *Te acuerdas?*, mazurka de 1903, y *El Tribuno*, poema. También deberá figurar aquí *La canción del camino*, con letra de *Jose González Castillo*. En el año del centenario se adhirió con una marcha militar, que sigue siendo de las más utilizadas por las

bandas de nuestro ejército. General Villegas Cultivo los géneros criollos con el estilo *Me guitarra*, la canción *Sin el amor de tu alma* (Primer premio del Concurso Teatro Excelsior, 1922), el triste campero *El fogon* (Primer premio del concurso municipal 1925) y dos rancheras: *Hay que aguantar* y *En mi rancho hay una flor*. Para homenajear a las dos grandes corrientes inmigratorias ofreció un pasodoble, *For de España*, y la tarantela *Un día en Napoca*. Pero volvamos a sus tangos...

Impuesto definitivamente el tango-canción, acepta esa unión de letra y música. Era lógico que el poeta y el músico y pensador que en él había, abriese una nueva etapa de su producción: ideas y poesía.

Mas o menos hasta el año 1920 sigue produciendo sus tangos para piano, sin letra: *El puchuto*, *El canchero*, *El campanazo*, *Muerta*, *El rubito*, *Carnerito*, *La capillita*, 5 a 2, *La piensa*, *Figurita*, *El serrucho* (estos tres, tangos-milongas), *El casco de Guacarria*, *Del pasado*, *Lomanquén*, *Truco*, *Entrada libre*, *El mejoreto*, *El incorregible* y *Bajo pie*.

Después del 20, impuesto ya definitivamente el tango-canción, Teisseire se inclina por la unión de letra y música. Como pensador-creador podía adecuarse al 2 x 4. El estilo de Teisseire, por otra parte, estaba preparado para asumir el tango-canción. La línea melódica de fuerte arioso, cada vez más notable, lo llevaban a eso. En ese terreno, músico culto, se sentía como el alemán con sus lieder. Sus poemas populares eran llevados a la música popular. Otro hecho importante sin duda, que lo inclinó a este género, fue la aparición de un intérprete como Carlos Gardel, quien acogió en su repertorio los tangos: *Calandria*, *Fuente vieja*, *A contramano*, *Por ella*, *Mano mora*. Citemos, además, *Celeste y blanco*, *Cuando mi barrio durmiera*, *No quito verla más*, *Madrecita yo me muer-*



orquesta cometan el error de alejarse en demasía del pueblo — verdadera fuente inspiradora de toda manifestación de arte afortunada — insistiendo en *empastelar* nuestras melodías con complicadas y absurdas combinaciones polifónicas que le lesionan de su poética sencillez, que es la principal característica de toda canción popular. Se han instrumentado tangos arcaicos a lo *Stravinsky* y, naturalmente, el tango desaparece aplastado por una montaña de disonancias, superposiciones, introducciones burdas y otras artimañas que alteran por completo su carácter. La música popular debe en su esencia, en su propia armonía, la grata fundamentación para su instrumentación. Hay que realizar el estudio necesario para lesionarla, porque no es posible pretender dignificar el tango, transformando la pureza de su estilo y el sentimiento de su expresión melódica. Afirmamos este claro y definitivo pensamiento.

**Domingo Santa Cruz**

Não se pode esquecer de 1981 em Roma. A meu lado, o italiano se tornou o primeiro a ser eleito papa. Isso foi um grande momento para a Igreja Católica. O papa João Paulo II, um polaco, foi o primeiro papa eslavo. Ele trouxe uma nova perspectiva para a Igreja Católica, especialmente em relação à comunhão com o Oriente. Ele também foi o primeiro papa a visitar o Brasil, em 1981, durante sua viagem apostólica. Ele foi recebido com grande entusiasmo pelo povo brasileiro. Ele também visitou o Rio de Janeiro, onde se encontrou com o então governador, Figueiredo. Ele também visitou o Estado do Rio de Janeiro, onde se encontrou com o então governador, Figueiredo. Ele também visitou o Estado do Rio de Janeiro, onde se encontrou com o então governador, Figueiredo.

Donde Santa Cruz se encuentra en la zona de influencia del  
término como uno de los primeros barrios con calles y como  
un lugar de asentamiento mas temprano. En la zona de influencia  
donde Manuel J. Aparicio, ex alcalde de esa localidad, en pre-  
sencia de 1944. Asimismo, extensas producciones Hernan-  
do El Ciego, Longosco, Hernan, deshecho, Pura, y en  
zona de Manizales, M. Campesino (Mingre) y la zona  
del hermano Ires y en Amalia Román y la zona  
de pirata. La zona de este y la zona de la zona  
También de algunas otras zonas.

Don Juan Santa Cruz apertrechado a luchar en el pequeño  
bandoneón de su padre. Don Juan Santa Cruz, que había com-  
batido en el Paraguay y había entrado, lo a los campos  
fueras de tropa con su instrumento. También como su  
padre trabajó en el ferrocarril de Cuzco y es al don-  
de sufrió un accidente con varias lesiones, entre ellas la  
de la fractura en la pierna izquierda, dejando le el defecto  
a caminar que le va el apoyo de la pierna. Este  
accidente se ocurrió en mayo de 1900.

Se lo consideró siempre como uno de los más exóticos



bandoneonistas y crendor de las variaciones en su instrumento. Desde 1905 actúa en los cafés de la Boca y Barracas, luego se acerca al centro y obtiene enorme éxito en el café "La Morocha", de Villa Crespo. En 1910 compra en la casa de Francisco Núñez, calle Cuyo 1620, un bandoneón de 71 voces. En 1913 se presenta con su cuarteto en el café "Atenas", de Santa Fe y Canning. Lo acompañan siempre su hermano Juan, en el piano, y Carlos "Herpan" Macchi (al cual le dedicó su tango, que lleva su segundo nombre postizo), en flauta. El violín fue primero José Ornel y luego Acides Palavecino. En 1914 los hermanos Santa Cruz tenían establecida una academia de tango en la calle Casco 1150, donde se realizaban concursos. Hemingway era muy admirado en sus interpretaciones, a veces como solista, de los valses de Strauss y Waltefein, y uno de sus admiradores era el payador Gabino Izaguirre. No dejó grabados discos. Su hermano Juan recorrió sus últimas actuaciones con él en Tres Arroyos.

En 1915 actuó un par de meses en el famoso café "Tiro Nímba" de Montevideo, integrando esta vez el cuarteto con su hermano Manuel Furpo como segundo bandoneón y Luciano Ruiz en guitarra, que fuera su compañero de los primeros pasos musicales, cuando había donado la guitarra y el mandolín.

Habiendo muerto joven y no habiendo dejado grabaciones, no pudieron juzgarlo aquellos que pudieron escucharlo. En 1935, poco después de su muerte, Hector Pates pudo recoger algunos testimonios y escribió: "Donde quedé que iba o apraibán gustaba, trambaba. Tenia una técnica muy buena, una digitación tal, que quienes tuvieron la suerte de escucharlo aseguran no haber nido a nadie como él. Las variaciones de bandoneón a que son tan afectos nuestros ejecutantes de hoy, fueron creadas por Santa Cruz, y nada lo ha superado en ese sentido".

No son pocos los que aceptan que muchos tangeros, hoy  
famosos, nacieron en esta ciudad en que su imagi-  
nación jugaba en la letra lo que su imaginación  
nombres y aliteraciones y otros nombres era un paladín del  
largo, pero no se contentaba con eso, sino que se que-  
taba en toda su integral de historia de viveza y en la  
ejecutaba en su palabra.

## Samuel Castriota

Samuel Castriota tiene el honor de haber "prestado" un tango suyo para revelar definitivamente la existencia de un talentoso poeta de niño bien porteño como Pascual Centurión. Y ya, en esta, en definitiva, trascendió más que aquel en el consenso popular es preciso poner bien de relieve que, entre ambos, con el agregado de la voz de Carlos Gardel, crearon una nueva etapa para el tango: la del tango-canción...

Castriota, le padre taliano, nació en Buenos Aires el 2 de noviembre de 1885. Su padre, Roque Castriota, era ebanista y esperaba que su hijo continuara con su oficio. Pero Samuel no quiso aprenderlo y también abandonó la escuela primaria en el último año. El padre, al notar que se había aficionado demasiado a la música y el baile, y temiendo por su porvenir lo envió al pueblo de San Miguel a casa de los padrinos que eran peluqueros, con la esperanza de que allí podría encarrilarse y tal vez dedicarse a eso que trabajó. Pero he aquí que el niño encuentra en San Miguel un gran aliento para su vocación musical, crece su entusiasmo escuchando a guitarreros, cantores y payadores del lugar. Y es la guitarra el primer instrumento que llega a dominar. A los 16 años vuelve a la Capital y de inmediato busca dónde actuar con su instrumento lo que lo conduce irremediablemente a los lugares donde se cultivaba el tango. No sabemos de qué manera ni en qué momento trocó la guitarra por el piano, pero la primera noticia que tenemos de su actuación como pianista es en 1908, es decir, a los 23 años.

Lo recuerda Francisco Carraro como integrante del trío que completaba el *bandito* con su Vicente Luduea. "Entrayamos felizmente y una vez logrado un variado repertorio y con el tiempo el afilado lápiz se fue contrayendo para actuar en la compañía de Sastre y Necrotan, ganando ciento veinte pesos al día de *Fra el día Royal*, atendidos por *marcarías* y por *peluqueros* a guisa de cabezas recogidas y *trabaja* en la *capa* y *argos* bigotes. Allí trabajamos el *arte* de *peluquero*, en el que apenas cabíamos los tres, pues el *peluquero* que se hallaba pegado a la pared. Según confesiones posteriores del mismo *Carraro* el su repertorio por esa época también actuó con Vicente *Carraro*. Habría saído entre los 16 y los 23 años tuvo alguna actuación en el mundo de los historiadores. Formar en esos años se dedicó especialmente, al negocio de *peluquero* que *intenta* en el momento de mostrar a un aprendizaje con sus padrinos de San Miguel. Otros dicen que la *peluquero* la *restó* después de haber ganado un gran premio a la *lotería* por una *poesía* haber hecho como *dueno* y tener a *gran* empleo que *trabajase* el negocio. Y nos le imaginamos *contratado* apenas el mismo, para dedicarse al estudio de la *misma* y del *pro*no, el nuevo instrumento que *seguir* a *dominar* y con el cual parece haberse presentado *profesionalmente*. A propósito del premio de la *lotería* Bates y Vattuone coinciden en que lo hizo viajar a Montevideo para *ayudar* a un amigo que se encontraba en una *deficiencia* en un *comercio*. Vattuone especifica el monto del premio (\$ 3.000) y que se trataba de dos amigos: José Razzano y Roberto Casaubon (Jorge Casaux aplaudido actor). Patece cierto también que el negocio de *peluquero*, que fue desatendido por su dueño, entregado ya definitivamente a la *masa*, debió ser liquidado. Las actuaciones posteriores de *Carraro* que se han podido precisar son las siguientes, con



Cantar, del 6 al 12 de marzo, en los salones de la Capital y la provincia, una vez terminada la obra (1) en sus memorias dice Cantar: "En estas obras describe el conjunto que tenía organizado y proyectado y lo debí poner a formar parte de la obra y a los hermanos (res). En los años siguientes el primer trabajo fue el de José Martínez, sin embargo, Vatterotti era el que tenía en cuenta de Cantar, con quien en el teatro Patricio Lynch (Cant. 1917) en 1916, y en el momento en que se estaba organizando, para los temas del teatro. Por lo tanto, el de Cantar, tocaba el piano. Martínez y otros, todos ellos, como el Cantar, la forma y la forma, con un grupo de algunos teatros en Buenos Aires, en 1920 en el Argentino en 1921 en el Centro de Mar del Plata en 1922 en el Centro de Almaceneros, y donde más popularidad obtuvo fue en el café "El protector", de San Juan y Pasco, donde se dice que estrenó su tango "La catedral" a su amigo Nicolás (Aprata), y donde Pascual Cantar, hizo algunas experimentaciones con otros tangos, como *Flores de tango* de Augusto Centeno y *La biblioteca*, de Berto. La presentación de tango de Cantar y Cantar fue en 1917. Se registró en el depósito oral de la Biblioteca Nacional el 21 de febrero de 1918. Hay quien afirma que el título definitivo de *Mi noche triste* lo sugirió Carlos Gardel. Este actuó entre enero y febrero de 1917 en el teatro Esmeralda de Buenos Aires y en el teatro El Equino de Montevideo, en este con la compañía de zarzuelas de Rogelio Juárez y Lida Membrives. Algunos sostienen que *Mi noche triste* fue estrenado por Gardel en el Esmeralda, otros en la citada sala de Montevideo. La mayoría se inclinaba, en cambio, por su estreno, en el teatro Enlace (Maipú y Corrientes), en la primera temporada que en ese año hace el cantor en dicha sala, donde debuta con Razzano y el negro Ricardo el 24 de marzo. En abril, e.

donde inicia la primera serie de sus grabaciones para el Disco Nacional o sea, para Max Guckesmann, y en 1917 imprime desde la matriz N° 80 cantando solo *Mi noche triste*. En febrero del 18, como dijimos, se registra legalmente el tango, el 12 de enero de ese año según aviso publicado por la firma editora en la revista *Caras y Caretas* se lanza a la venta el disco con el tango grabado por Gardel y el 26 de abril en el teatro Buenos Aires el tango es cantado por la actriz Manolita Poli en una escena de *Los amantes del perro* sainete de González Castañeda y Williams representado por la compañía Muñoz-Alfaro con esta en el escenario (la le Fepo). Se deduce fácilmente que el éxito del tango cantado por Gardel hizo que se le atribuyera el éxito del tango en la Argentina.

La venta del disco con *Mi noche triste* fue enorme para esa época. Max Guckesmann pagaba diez centavos por cada disco y a Gardel o sea, en concepto de derecho de autor. Carlos Limóniz ha recogido en detalle la disputa promovida por Gardel reclamando un centavo más, ya que la ley decía que pagaba la firma editora. Castañeda se le había secado y el poeta sostenía que el reparto del derecho debía ser por partes iguales. Después de un pleito arbitral Castañeda cedió el centavo y esto se decidió definitivamente al volver en el teatro. Entró en presencia de Gardel, Razzari y el empresario Huber la Compañía Castañeda y Limóniz. Gardel se le acercó y angustióse tanto de sus versos. Pero al verle así se cree que ha escrito la canción de los centavos. Se refiere a la película de Francesca Bertini que exhibía en esa sala...

Samuel Costantini abandonó más o menos por 1925 su actividad como pianista y director de orquesta pero siguió componiendo. En 1926 obtuvo el primer premio de





don de ~~esta~~ Cordobesa, zamba y Re a de mis amores,  
pasadita. Aclarame a que Nulo de amor, con letra de  
Cantos, a ~~la~~ ~~truncado~~ se llama Por ti libre, con letra de  
Re a de ~~García~~ y su ~~muera~~ es la de La yerta  
Sana. Castañola la hizo el 8 de julio de 1932

## Ernesto Ponzio ("El Pibe Ernesto")

Según el testimonio de los que lo conocieron, Ernesto Ponzio fue un hombre "trágico, leal y generoso, vivo y carismático, de los que a veces provocan ternos, compositor le bastaban pocas notas para grabar en primer piano o tal vez al viento la melodía que se le ocurría. Don Ignacio Peralta también se acuerda de su apodofo "Pibe Ernesto" en las páginas más oscuras de la historia de nuestra ciudad y de su novela. Ponzio con su acento y su vida en su posteridad su figura, con ejemplos de noble compasión y sus anécdotas mezcladas en esta y por la historia de la ciudad un personaje interesante, simpático y atractivo. Otra característica de su personalidad que muchos destacaron era su permanente batalla con los trances febriles en épocas de "malaria".

Para mayor Ernesto Ponzio nació el 10 de julio de 1886— en aquel barrio de este lado de la Recoleta que se llamó "Tierra del Fuego" nombre que rimaba, en la época popular con el dicho malevo "Hay que ir un loco se lo que pongo". (Hacemos esta aclaración a pesar del dolo con trañetismo en la historia de Bata, que da a Ponzio como nacido en San Telmo.) Su padre Antonio (o Carmelo) Ponzio, de origen napolitano, era músico (daban que tocaba el arpa) y su tío Vicente, violinista, contaban ambos entre los primeros ejecutantes de tangos de fines de siglo. Su madre, Catalda Casafu, había nacido en el Uruguay. Cuéntase que el padre murió de un ataque cerebral mientras tocaba en un trío en un prostíbulo de San Fernando.

Ernesto Perzio en una familia de músicos, sintió temprana inclinación por el arte de sus mayores, y después del aprendizaje hogareño, una vez que había adoptado como instrumento el violín, siendo su tío el maestro, este lo hizo estudiar en el Conservatorio Williams. Era un muchacho muy bien dotado, pero audaz e inquieto. Tenía en su tío y su tío a veces reemplazaba al padre. Pero el niño mostraba ya un espíritu independiente. Una anécdota nos dice que con una compañerita de estudios, en sus viajes en tranvía hacia el conservatorio, se iban enterretando a las viageras ejecutando trozos musicales y pasando luego el platito, con lo que obtenían algunas monedas que invertían en golosinas. Juan Carlos Bazán, su gran amigo, recuerda alguna vez haberlo visto, cuando solo contaba unos años de edad, subido en el balancín de un cascanueces de un carril arriero, tocando el violín, mientras era seguido por una multitud de curiosos a quienes llevó hasta la fatiga. (En Retiro) — me acuerdo, músico de Hamme n que según cuenta la fama a llevarse a los ratones con el sorbido de su flauta.

Ernesto Perzio, después de la prematura muerte de su padre, debió abandonar sus estudios y trató de ayudar a su madre con sus actuaciones en fondas y cantinas del Abasto y del Retiro, luego en algunas casas de fiestas, siempre era su tío el que le brindaba con esas oportunidades y con unos que él integraba. Por ser un niño, muy desde chico el apodo lo tiene que de que lo pata siempre, y es el primero en la historia de tanto de viejos músicos precoces llamados pata. A los 11 años contó con la ayuda del maestro Gerardo Vázquez, compositor y violinista quien le impartió los primeros conocimientos y también le enseñó a tocar en otras con unfo. Con el Intimo Vázquez y el flautista Luis Ferrer se actuó en la de Hansen, en Palermo. El tío pasó luego al Teatro, y

por el músico Luis María Vaca Maná. Pontzo también participó en el grupo de Hansen y fue figura popular, por lo que Pecci como flautista y Ensenbén Apaza como guitarrista. Supluyendo por Pacheco y el Bajo Rodrigo en el grupo "La Fizerla" en lo de "Puntón" y en lo de "Rosendo", formó con el clarinetista Juan Carlos Bizar (gordo y de 15 años) y el tamo Terterel y arpa. Agregarían en esta época la integración con Félix Reyes en flauta y tal vez Apaza en guitarra. A veces se agregaba su tío Vicente en violín y en otrasocas pos volvía la flauta de Vicente Pecci...

En 9 de junio de 1946 Ernesto Pontzo se casa con Arden Savina que en tal momento de su vida fue una compañera ejemplar. Pontzo paraba por entonces bastante bien por sus actuaciones que se hacían mas frecuentes. Era en realidad, una figura cotizada. En dúo con el ceyute Aspazu se presentaba en 1948 en el Almacén Suizo (Corrientes y Paraguay). Al año siguiente con orquesta (quinteto tal vez) en el "Bar Iglesias" de larga historia. También solía presentarse en las residencias que pedían su concurso.

El "Pibe Ernesto", con Bizar, Reyes y Aspazu monta una gira por algunos pueblos y ciudades del interior. Pero un dramático hecho interrumpe la gira en Rosario. Pontzo que por los lugares donde debían actuar nunca se desprendía de su revólver, trató a un hombre. Algunos dicen que fue por defender a unas mujeres que eran molestadas (Bates), otros dicen que fue por defenderse de un grupo de comités para la espalda de un candidato de apellido Díaz y que el tiro disparado por el "Pibe" para asustarlo durante la discusión fue a caer a un inocente locito, Raúl González. También agregan otra versión: "Defendiendo a un inocente y casi obligado a abatir a un taimado". Y algún pseudohistoriador del tango, de esos que en

realidad escriben para combatirlo y ennegrer sus figuras populares, trato de deshizar la noticia de que Ponzio huba matado por la espalda .

Lo cierto es que el muerto por Ponzio existió y le costo al mismo la privacion de la libertad durante unos quince años. Su fiel companera se traslado a Rosario y trabajando en distintas tareas lo ayudo a soportar tan largo castigo. Salio en libertad en 1928 y regreso a Buenos Aires. La noticia de su llegada causó gran alborozo entre sus amigos y fue agasajado en varias oportunidades. Todo indicaba el cariño y la admiracion que le tenían, queriendole hacer olvidar las penas y reiniciar su vida, su vida de hombre libre y honrado. Apareció por entonces un tango de Cirilo A. Londe con versos de Dante A. Linzyera titulado *El Pibe Ernesto*, en cuya carátula aparecia la fotografia de Ponzio. El mismo Ponzio le puso musica a los versos de Jorge Curi (*Culpas ajenas*), aunque algunos ponen en duda la paternidad de la musica. (Fue grabado por Carlos Gardel en 1929). Roberto Talice cuenta una anécdota de la cual fue testigo, junto al malevo Muñoz, en un bodegon de Bueio, donde celebraban la salida de la carcel del 'Pibe' Ernesto. En esa oportunidad este fue provocado por un matón ebrio, pero ayudado por su mujer y sus compañeros, supo contenerse y luego llorar.

Deseoso de reanudar su carrera como musico, aunque los tiempos y el tango habian cambiado bastante, Ernesto Ponzio tuvo el apoyo de su amigo Bazan, que habia actuado con Firpo y otras orquestas, y formaron la denominada "Orquesta Tipica de la Guardia Vieja Ponzio-Bazan". Julio de Caro le ofreció a tertiar con el en el cine Lavale. En los locales de Carravari de 1932 la orquesta Ponzio-Bazan inauguro las nuevas instalaciones del actual estadio del Luna Park. En el conjunto figuraban, además, viejos compañeros: Vicente Pecci (flauta), En-



Ernesto Ponzio, e casi leyenda o Pba Elero, autor de uno de los  
temas más famosos de la Guardia Vieja "Don Juan". Se hizo célebre  
por sus anécdotas y por las habilidades que demostraba con su violín.

rique Sabarido y José Luis Padula (pianos), Alcides Palavecino y Enrique Manecas (violines), Eusebio Aspiroz y Domingo Pizarro (guitarras) y Eduardo Arbol (contrabajo). El 21 de mayo del mismo año actuaron en un festival a beneficio de Samuel Cuatrada, realizado, con la participación de otras orquestas y cantantes, en el teatro Nacional. Participaron al año siguiente en un concurso de orquestas organizado por el diario "Crítica" en el Luna Park (11 al 28 de febrero). En una primera rueda obtuvieron el segundo puesto entre las orquestas de Juno de Caro y Pedro Maffia. Después de la rueda final obtuvieron el quinto puesto, precedidos por las de De Caro, Donato, Juan Pedro Castillo y Maffia, y con la de Aieta en el sexto lugar.

En 1933 la orquesta Ponzo-Bazán interviene en el Nacional en un espectáculo denominado "De Gabino a Gardel", con Aspiroz, Pecci, Ponzo, Bazán, Alcorta de segundo violín y esta vez un bandoneón: el de José María Bianchi, 'El Yepi'. Esta data haber sido una de las últimas actuaciones del "Pibe" Ernesto. Falleció de un ataque cardíaco el 21 de octubre de 1944. Su imagen, fugazmente, quedó en el celuloide gracias a su intervención en la primera película sonora argentina, "Tango", dirigida por Moglia Barth en 1934. Allí aparece, entre otros actores y orquestas, la de Ponzo-Bazán y de la banda sonora puede rescatarse el sonido de su violín.

Don Francisco Cabaro en sus memorias: "El «Pibe» Ernesto se gloria a sus anchas haciendo proezas con el arco de su violín y sus famosos pizzicatos haciendo la deducción de sus largos alfileres, porque además conservaba todo su temple de compositor y músico milagroso, que traducen en la versión de sus conciertos infundiendo al tango un ritmo típicamente europeo, rítmico y orillero". De este juicio se pueden deducir un estilo de Ponzo,







468



## Genaro Espósito

El compositor argentino Genaro Espósito nació en Talleres, en el departamento de San Juan. En la capital de San Juan y Neuquén fue donde se comenzó a formar el tanto de padre de un músico, ya que sus tíos poseían una tienda de música y un piano de San Telmo. Arturo Bernsten, el hermano de su madre, de San Juan a Trelew, se dedicó a enseñar que al mismo tiempo se dedicó a componer por sí mismo. De esta manera nació la música y el talento de Espósito, poeta. En un momento de su vida, tanto al "alemán" Bernsten tal vez como a él mismo, el "alemano" que era el que se le enseñó a tocar el piano, que lo hizo popular su apodofo "Tato Gómar", se encontraba efectivamente entre los primeros y más importantes de los que impulsaron el bandoneón. Siempre de serle elavido junto a los dos nombrados y al más famoso de ellos, Agustín Berti (Agustín y Santa Cruz). También cuando en su vida, a pesar de su lugar de origen.

Genaro Espósito nació en el barrio de San Tomé (Caracas) el 17 de febrero de 1890 en un hogar italiano. Trabajó como dependiente de un negocio y aprendió a tocar desde el bandoneón según se le enseñó en el de un tío. Solía, cado entre las prácticas musicales. Asimismo estudió el piano y la guitarra. Esta como tientos, aunque no se le permitieron se dio da formar y dirigir un primer trío, con el guitarrista Torres y el violinista Lafemina. Hacia 1910 se presenta en el café "La Marina", de San Juan y Neuquén, con Agus-



Quarto de Tano Lenço do 1913. De esquerda à direita João Dionísio (sitar flauta), João Dourado (bandleone), João Dourado (guitarra) e Felix Camacho (guitarra). Gravaram discos Columbia e Era Espólio (até ao fim de 1914).

tin Bord con... Félix Camarano en guitarra.  
 "Este trío que era muy conocido para los bailarines en  
 entonces - dos Batos en su tiempo en Bord - empezó  
 a influir sus primeros pasos entre las muchachas  
 gran... El...  
 conato se...  
 En el año 1911... Camarano y el...  
 San Telmo...  
 "La Marina...  
 v...  
 concesión a...  
 tercera...  
 éxito que se...  
 forma...  
 línea de los...  
 un sonido pare...  
 bandoneón marca...  
 grabaciones...  
 Camarano...  
 violín era...  
 "Colonia" que grabó la...  
 dicen las etiquetas...  
 gani en marzo de 1912...  
 de Genaro Espósito...  
 Otra serie de esta marca...  
 etiqueta...  
 figura en...  
 En el 14 Espósito...  
 "Quinteto...  
 "Atianta" la de colorida etiqueta...  
 interpreta solos de bandoneón (dos valses de Waldteufel y  
 dos tangos) importantes para apreciar su técnica. Por en-  
 tonces incorpora nuevamente el piano a su conjunto y, en  
 este caso, el pianista es Roberto Firpo. Es muy probable,

en el mismo registro que los discos N.º 182 y de la serie "Atenas" grabados por el cuarteto, tengan como pianista a Fierpo. Algunos están grabados con guitarra, pues en aquellos tenían composiciones de Fierpo, los tangos *De mi corazón* y el vals *Noche de otoño*. Para mejor poder demostrarlo citarlo con el solo de piano del mismo compositor del primer tango citado (sello Odeón). Para terminar con este capítulo de las grabaciones, mencionaremos las de año 15 para el sello Victor, en algunas de las cuales ocupa la "Orquesta Lírica Genaro Espósito" las dos voces y en otras comparte el disco con otros artistas, entre ellos con el gran cantor Ignacio Corsini.

Es curiosa la anécdota de la presentación de la orquesta, de "El amor loco" en el concurso de selección organizado por el "Amor loco" entre las que figuraba un dúo de piano en el que fue elegido solo el pianista de a la orden de Espósito, que era Roberto Fierpo. Fue entonces cuando el tanguero descubrió a otra joven pianista que tocaba hábilmente en el Círculo "Las Familias", tras haber las películas mudas se llamaba Juan Carlos y había vivido en Bahía Blanca, nacida en Pío de Acuña. Se incorporaban al nuevo cuarteto, el violinista Ernesto Zamboni, apodado "El Rey" como quinteto, actuaban en las fiestas y en algunos cafés de la Boca. Siempre velando el lugar de su consagración. También participó con algunas presentaciones en el "Paseo de Glacé".<sup>1</sup>

En 1916 Genaro Espósito se traslada a Córdoba

<sup>1</sup> En el libro de Bataillon pag. 57 aparece una fotografía del cuarteto, según se vio del año 1915 con Espósito, Camarano (con guitarra de nuevo a la orden) y Juan Blumstein como violonista (que veía a conjunto de años) y el violinista era Julio Decary. En la pag. 18 hay otra fotografía de este quinteto y la fotografía con Fierpo, Camarano y Pedro Bonta, violinista, y otros personajes no identificados.

para actuar en el Bar Victoria, con Edmundo Metros en violon y un tal Perez en piano. Vuelven a Buenos Aires con el proyecto de abrir un local en Córdoba y una regresa llevandose a un nuevo pianista. Vuelven a Buenos Aires. "El Tano" completaban ahora un cuarteto con dos violonistas: Lorenzo Paulina y otro apodado "El Tano". (Datos del Dr. Zucchi en su biografía de Gorrese en la revista "Estudios del Tuyo"). Las cosas no van bien, Espósito llega a Córdoba y Gorrese a Buenos Aires. Con Paulina y un pianista de nombre de apellido Santillán, "El Tano" actúan en el local. Se aclaran las cosas y se aclaran las aclaraciones del mismo Gorrese. Genaro Espósito lo lleva a actuar a Paraná, junto con el violinista Mariano Alfonsín. En 1918 cuando Gorrese va a Córdoba y cuando Paulina y Santillán completan el cuarteto, se va a Paraná por Espósito, con un piano y dos violonistas: Alberto Santillán y Antonio Vuelven a Córdoba. Espósito, de la ciudad de Tucumán, reemplaza a Santillán por Mariano Alfonsín. De Buenos Aires, Espósito y Gorrese presentan un cuarteto en el Teatro Roca de la ciudad de Montevideo. En el cuarteto bandoneón Carlos Espósito y Antonio Paulina, violon y violín.

Genaro Espósito sigue a vivir en el barrio de San Telmo y allí se encuentra siendo su pareja la bodista (entre 1911) un músico popular amigo y vecino suyo, don Angel Gregorio Velasco. Su hijo es pianista Leonzo Espósito, nacido en 1914 (fallece en 1973).

En 1919 se ha registrado un interesante artículo que se une a Eduardo Arons para formar una orquesta y actuar en el Teatro Argentino de Montevideo. Había un tercer bandoneón, el "Negro" Quexado Velasco. Rafael Tugols, Julio de Caro y Julio González. Piano: José María Rizzutti. Contrabajo: Amadori. En su libro "Molinos"



gráfico. De Caro da cuenta de esta actuación en los carnavales del citado año.

En 1920, a propuesta de Manuel Pizarro, y con un violinista francés llamado Victor Jachia, Genaro Espósito parte hacia Europa: iban contratados para actuar en el cabaret "Tabaris", de Marsella. Como la paga no les resulta suficiente, se trasladan al poco tiempo a París. Allí forman una orquesta con otros dos argentinos: el pianista Celestino Ferrer y el bandoneonista Guerino Filippetto. La orquesta se denominó "Orchestre Argentine Genaro Pizarro". Este último conserva una propaganda, con la fotografía del conjunto, que anuncia la iniciación de su actuación en el "Pavillon Dauphine", en el Bos de Boulogne a partir del 24 de junio de 1921. En 1922 se separa Pizarro y Espósito y este forma la "Orchestre Argentine Genaro Espósito" con dos bandoneones, dos violines, piano, guitarra y contrabajo. Como se había hecho ya costumbre, los músicos vestían elegante atuendo gauchesco. Existen grabaciones realizadas por Espósito en París para las marcas "Columbia" y "Gramophone", en esa última con la denominación "Orchestre Tano Genaro".

Genaro Espósito siguió actuando en París y con Pizarro fue el principal sostenedor del tango en la ciudad. Allí, hasta el día de su muerte — el 24 de enero de 1944. Veinte años antes, otro bandoneonista argentino — Arcas — también había sido enterrado en tierra francesa.

Muchos investigadores y coleccionistas se han podido recoger las siguientes títulos de tangos firmados por G. Espósito. La *mentura* (cuyo primer tema esta tomada de la melodía popular usada por Belotti en *Per un amore madre querida*, también utilizado por Greco en su tango *El estirio* y por Gardel Razzano en *Cada vez más*). La *cuchumbe*. La *perceña*. *Ripio*. *Polvo cuando, Que braca*.

Tatari, Manuel Lima (directa a ese rock), El con-  
dita Puigosa Riccio (a la par en música), La pelu-  
da Mancera (a la par en música), Juan José, Miriz,  
Mina Petit (a la par), (a la par), (a la par), (a la par),  
como F. crack (a la par), (a la par), (a la par), (a la par),  
ston (a la par), (a la par), (a la par), (a la par), (a la par),  
renar Annalisa y Jeanette (a la par), (a la par), (a la par),  
Fuster, grabado por el cantante F. P. (a la par), (a la par),  
Tano, no está dedicado a ese rock a la par.

Quiénes de gran importancia en el rock a la par y  
sus grabaciones, hablan de a la par (a la par) de  
Genaro Espósito que puede atribuirse en los años de  
los discos, destacándose los grupos a la par (a la par),  
que fueron prósperos en los años sesenta y setenta,  
y distintas de otras de la época, a la par (a la par),  
ajuste en la interpretación y orquesta en los años sesenta  
estableció como maestro en la par (a la par) de la  
ma, tuvo algunos discos ocasionales y sobresalientes  
en Anselmo Aeta y Ricardo Brignone.

## Juan Carlos Bazán

Juan Carlos Bazán, "El Gordo", de enorme estatura, seguramente es el más famoso clarinetista de la Guardia Vieja. Ya se mencionaron sus primeras actuaciones al lado del "Elba Ernesto". De esos primeros años, debemos destacar también su actuación en el trío formado con Roberto Firpo al piano y Francisco Postiglione en violín. Hacia 1910 actuaban en el famoso "Velódromo" de Palermo. Es allí donde Bazán, para atraer a la enorme concurrencia que rampeaba para lo de Hansen, creó su célebre tanda de clarinete —semejante a la usaba por Violón en su tango *Chiflale que va a venir*—, llamada que fuera desviar a muchos concurrentes. Como esta trata era excelentes resultados, el dueño de la competencia, entonces un talano de apellido Gardini, suprimió la causa de sus desvelos contratando a los músicos del "Velódromo" con una paga mayor. Esas notas magicas le inspiraron a Bazán su tango *La chiflada*. A este pueden agregarse para completar la exigua lista de sus tangos: *Pampa* (que sería el primero, de 1914), *La tumba*, *La Vaca*, *Paseo de Glace*, *Club Pucarradón*, *La banda Roja de pelo*, *Filón*, *El chiflón*, *Mamita*, *Petal x Collón*, *Tu mujer*, *Tatando*, *La torera* y *La hora*; esta con letra de Enrique Carrara. Ha colaborado con el que obtuvo el Primer Premio del Concurso de Disco Nacional de 1926. Otras producciones son: *Me voy*, *Conque*, *Mami*, *Amor*, *La*, *Pacho*, *Que le va a hacer*, *El Pampa*, *El secreto*, *En la cadena* y *Bar Marpu*.

Bazán, nacido en 18... en el barrio de la...

y creó el Liceo de San Fernando, cursó en la escuela primaria  
y estudió hasta la escuela Normal. Después debió  
ganarse la vida como tipógrafo, pasando por los talleres  
de La Prensa, El Libertador, La Razón, "El Tiempo y  
Sport" pero de una vida que a él comenzó a  
explorar su vocación de actor. La vida de sus ac-  
tuaciones con El Estudiante de Arte de este,  
volvió primero a ser el de teatro pero luego ingre-  
so a la compañía de Roberto Frip y, finalmente, tuvo  
conjunto por primera vez a un compañero en com-  
pañías teatrales. Con una nueva intervención en gra-  
baciones de otras compañías. Ya se sabe que en el 32 y 33  
volvió a actuar con El Estudiante. Pero en El Nacional Des-  
pués de la muerte de este participó en acciones conjuntas  
que dejaron placas grabadas. Finalmente el 3 de mayo de 1936



Es uno de los clarinetistas de la Guardia vieja Juan Carlos Bazán, el Gordo. En distintas épocas, siendo gran compañero de Pipo Ernesto, integró con éste varios conjuntos. Grabó dúos con Firpo en el piano.

## José Martínez

Primero se fue a vivir a su ciudad, El Callejón, por una temporada y después a los talleres del tango lo haré por un año. Voy a escribir con sus propias palabras. Voy a escribir la vida más. En alguna ocasión voy a escribir. Con los libros que mis padres me dan a leer y me enseñan a leer algunos. Voy a escribir de los años del Sur. Voy a escribir de 1889. Voy a escribir de lo que se trata de escribir la importante por su importancia en la historia en la vida de la orquesta típica y por sus grandes logros.

En 1905 había comenzado a estudiar música aprendiendo la guitarra. Continuó hasta el tercer año de bachillerato, teniendo que abandonar los estudios para empicarse en una escribanía pues necesitaba ganarme el sustento. Allí estuve durante tres años (con 60 pesos mensuales). Jamás estuve más feliz. Aprendí a piano en casa de unos amigos del barrio, de ellos tocar a ellos. Fue poco antes de dejar la escribanía — porque me estaba atraído por la música, con la que seguí ganándome la vida —. Debuté como pianista en un tío que compartían Julio Doutry, El Francés, en y dúo, y José Perpetti "Natación", en bandoneón. Pato ocurrió en 1910, en un café de la casa (entonces en Pucallpa). Cuando pasé por el "Café de los Lirios" (el tío y los y Meléndez así llamado por los uniformes verdes de los conductores del tranvía lacroze que pasaban allí), en 1911, Perpetti había sido reemplazado por Augusto P. Berto, quien se convirtió en director. Después, como cantante, pasó a hacer

agregado la flauta de Vicente Pecci, actuaron más al centro en el Bar Castilla, Corrientes 1265. "Gastábamos mucho. En año más pasó. Volvimos entonces a Corrientes y Medrano... Pero ya Doutry no nos acompañaba. Lo había reemplazado Francisco Canaro, que fue quien me escribió mi primer tango *Pura uca*, en el año 1912. " (El flautista, según Canaro, sería José Fuster. El tango grabado por Greco al año siguiente, fue editado por la firma Balerio y llevaba la dedicatoria a Augusto P. Berto y Francisco Canaro, compañeros del autor). Por Corrientes y Medrano había otro café, el de Caneasa, donde ya se formó el "Quinteto Augusto", en el que vuelve la guitarra a unirse con el piano como instrumentos rítmicos: Berto (bandoneón), Martínez (piano) Doutry (violín), Luis Teisseire (flauta) y Domingo Salerno (guitarra). Es decir, habían sido reemplazados Canaro (que se fue a tocar con Greco) y Vicente Pecci. " Allí estuvimos hasta 1916, en que me separé de Berto y me fui al 'Maret Royal', hoy Ta-Ba-Rix, con Arolas, a reemplazar a Bardi. Al cabo de medio año, un poco cansado de tanto trabajo, me empecé en la casa Bunge y Born como recordador de cereales. Pero una vez que pasó la cosecha no aguanté más. La música me tiraba de nuevo. Formé un terceto con 'El Pibe de la Paternal', Osvaldo Fresco y Rafael Rinaldi (violín), debutando en una de las llamadas 'ollas populares', que quedaba en Montevideo y Larrion. " (Se trataba de una academia de baile, a diez pesos la pieza bailada). Cuenta Canaro, con respecto a su actividad en 1916: "Al independizarme de Vicente Greco, formé un terceto con José Martínez como pianista y Pedro Polito en el bandoneón. Con este flamante conjunto debuté en el Teatro Olimpo, situado en la calle Pueyrredón N° 1461, en el que habían actuado años antes varios elencos nacionales de comedia. sala



Ceratura de la partitura del tango La Torcazita, de José Martínez  
"El gallego", del cado a Rosa Soto



transformada en Academia de Baile, donde se abonaba diez centavos por pieza para bailar y, al efecto, la empresa, para dar mayor ambiente a su finalidad, tenía contratadas varias bailarinas . . . Concurría con suma frecuencia un personaje que ya gozaba de cierta popularidad. Benito Blanquet "El Cachafaz". Después de actuar en otros salones salones aceptaron una tentadora oferta del cabaret "Montmartre". En el Olimpo, dice Pirincho, "el amigo José Martínez hizo el tango Canaro, que me dedico como testimonio de gran amistad y tuve mucho suceso a fines del año 1915, tanto se difundió por todas partes, que vino el empresario del viejo teatro Politeama, de Santa Fe, para contratarme para amenizar los bailes de Carnaval en dicha sala. ". Por lo visto, el tango de Martínez hizo mucho por la popularidad de Canaro. . . Todavía actuaron en otro salón de baile de la calle Nueva Granada y en el salón de la sociedad "Patria e Lavoro", ubicado en la calle Chile casi esquina Entre Ríos, donde, "como en todos los lugares danzantes, también se producían las clásicas trifulcas. . . ". Aceptaron una "tentadora oferta" del cabaret "Montmartre", Corrientes al 1400. "Allí debutamos con un cuarteto que integrábamos —dice J. M. — Osvaldo Fresedo al bandoneón, Francisco Canaro al violín, un español, a quien lo conocíamos por José únicamente, y yo. El cuarteto se llamaba Martínez-Canaro, pero luego, de común acuerdo, formamos una orquesta que se llamó Francisco Canaro, y con este nombre volvimos al Royal. " Pirincho, al hablar de los éxitos obtenidos en 1916 en el Politeama de Rosario y en otra confitería de esa ciudad, agrega: "Tuve que aumentar mi orquesta elevándola a quinteto, el cual quedo constituido por José Martínez al piano, Pedro Polito en bandoneón, Rafael Rinaldi segundo violín, yo como primer violín, e intercalé a Leopoldo Thompson como contrabajo, y con

esto quedó consagrado para el futuro el contrabajo en la Orquesta Típica..." Martínez omite esta actuación en las ya citadas declaraciones. Más adelante Canaro dice con respecto a Fresedo "me hice muy amigo de él a raíz de haber trabajado conmigo en uno de los bailes de Carnaval en el Politeama de Rosario." Canaro y Martínez actuaron en el cabaret "Montmartre" con mucho éxito de público y "revolucionando el ambiente", junto a Polito, Fresedo Rinaldi y Thompson. Pasan a actuar nuevamente en el "Royal Pígan" de la calle Corrientes (encima del "Tabaris"), cuando la orquesta de Roberto Firpo pasa al "Armenonville", que pertenecía al mismo empresario. Aquí la orquesta, según Canaro, estaba constituida así: él en violín y, de segundo violín, ¡Ernesto Ponzo!, Fresedo como primer bandoneón y Juan Canaro segundo; Martínez al piano y Thompson en contrabajo. Fue una temporada veraniega consagratória para su orquesta.

En 1917 se fusionan con la orquesta de Roberto Firpo para llevar un conjunto grande y sonoro al Teatro Colón de Rosario, durante los carnavales. De esta manera, José Martínez hacía dúo de pianos con Roberto Firpo. Los bandoneones eran: Arolas, Fresedo, Polito y Juan Deambroggio "Bachicha". Violines: Canaro, Agésilao Ferrazzano, David Rocatagliata, Doutry y Scotti. El clarinete de Juan Carlos Bazan, la flauta de Alejandro Michetti y el contrabajo de Thompson. En el 18 repitieron esta experiencia, con algunas variantes en el conjunto.

La Orquesta Típica Francisco Canaro ocupó la temporada oficial del "Royal" en 1918 y actuó asimismo en el "Armenonville". Fue el año en que cayó nieve en Buenos Aires y el año de fundación de la sociedad de compositores... En ese año, también, se separó José Martínez, después de cinco años, de Canaro. Esto expresa en su libro "la lamentable baja" (Martínez fue reemplazado

por Luis Riccardi) y agrega que los muchachos de la orquesta protestaban, pues "notaban el cambio y echaban de menos el típico compás de Martínez ...".

"El Gallego" formó un cuarteto con Luis Petruccelli en bandoneón y dos violines: Antonio Bughione (el autor de *La Malera*) y Arturo Abruzzese, presentándose en el salón "Parina", Avenida de Mayo al 400, donde luego estuvo el "Ba-la-cian". Al hall de este teatro volvería en 1921, con los bandoneonistas Rafael Rossi y Enrique Pollet. También estuvo un tiempo con el Pedro Maffia y, con distintas formaciones, pasó por el "Palais de Glace", el "Abbey" (Esmeralda al 600) y la glorieta "El Tapon" (Victoria y Entre Ríos). En 1921 comenzó su actuación en compañías teatrales, pues en las representaciones de sainetes se había impuesto la presentación de cuadros de cabarets con orquestas típicas. En 1921 está con la compañía Vittone-Pomar, y en el sainete de Manuel Romero "El Gran Premio Nacional", se incluye su tango *Polvorin*. Al año siguiente, con letra de Romero, fue grabado por Carlos Gardel. La compañía y la orquesta pasó al teatro Urquiza, de Montevideo, donde José Martínez aumentó su orquesta con nueve bandoneones y 22 músicos en total, para amenizar los bailes carnavalescos en la misma sala. "Aquí también actué con Arata-Simari-Franco, en el Smart, con Morganti-Gutiérrez, en el Maipo, etc...". Por los años 23 al 25 llevó su orquesta por el sur y entre sus músicos figuraron Vicente Fiorentino, violinista, el hermano de éste, Francisco Fiorentino, bandoneonista, que con la orquesta Martínez comenzó sus incursiones como vocalista y que se consagraria como el mejor cantor de Anibal Troilo. (Existen grabaciones de una orquesta de José Martínez, en Columbia, 1920).

José Martínez dejó de actuar en 1927 y hacia 1930 anunció que iba a formar de nuevo una orquesta, pero los

tiempos no estaban para eso, ni tampoco su salud... Trabajó como empleado de la Casa Dreyfus y falleció el 28 de julio de 1939.

De 1915 como el citado Canaro, es también su tango *Expresión campera*, "conocido en el ambiente por "El golpecito", porque en la tercera parte el contrabajo golpeaba con el arco sobre las cuerdas... Este tango me lo enseñó Arulao". El primero de 1912, ya se dijo, fue *Pura ura*. Además compuso *El matrero* (1919), *Pablo* (1920), dedicado a Pablo Podestá, *La torcacita*, *El palenque*, *El cenorro* (que, como a *El matrero*, a estos tres le puso letra Francisco A. Linares Carbonada (letra de Francisco Brancatti), *De vuelta al bulín* (letra de Pascual Contursi), *Lepanto*, *Verba mala*, *Pedacito de cielo*, *La promociónista*, *El cotrecito*, *El acomodo*, *El pensamiento*, dedicado a Samuel Castriota, con letra de Francisco García Jiménez y *Madrecita de Pompeya*, con letra de Francisco Linares. En colaboración con Antonio Baglione: *Cleopatra y Quirón*.

Otras partituras: *Punto y coma*, *Tengan paciencia*, *Marianita*, *La indiada*, *La gauchita*, *La correntada*, *El omón*, *El termómetro*, *El estudiante*, *El del gabán azul*, *Samuel* (dedicado a Castriota), *La Pampela* y *Tristezza criolla*.

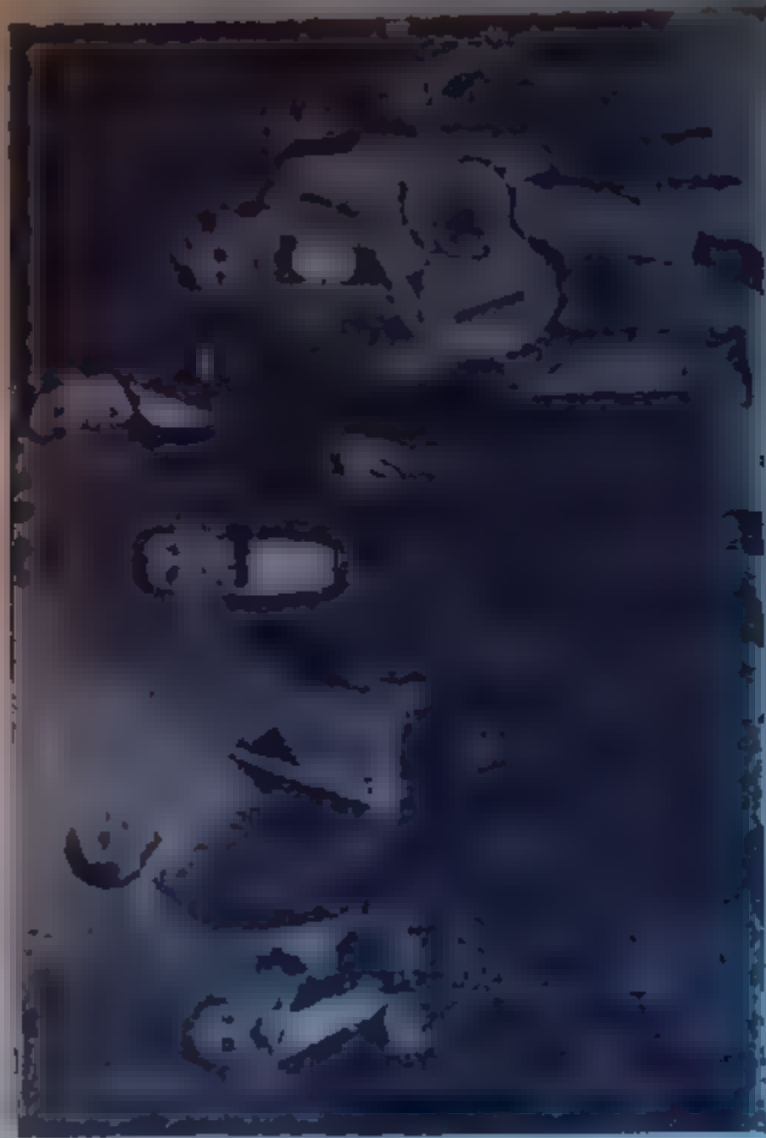
## Augusto P. Berto

Berto, otro de los grandes del tango que como Firpo, Bardí, Di Surl y Cobán llegaron de pagos sureños... Nació en Bahía Blanca el 4 de febrero de 1889. Trasladado con sus padres muy niño a la capital, ya a los once años se inició como asistente de pintor de brocha gorda. Como su familia mejoraba en su situación, inició sus estudios musicales y supo ejecutar tanto en violín como guitarra o mandolín. Pero finalmente se quedó con el bandoneón. Paralelamente, ya trabajaba como pintor, y, conchabado en los trabajos del Palacio del Congreso, conoció a otro muchacho pintor que tocaba el violín: Francisco Canaro. Este recuerda en su libro "Actuamos juntos en el café Venturita (Triunvirato y Serrano) completando el trío Domingo Salerno (guitarra). El palqueto de la orquesta estaba colocado muy alto y el techo era demasiado bajo. Lo cierto es que de pie, con el violín debía adoptar posturas incómodas, pues el arco tropezaba con el techo. Actuamos luego en Corrientes casi esquina Medrano, sitio ubicado al lado de la estación de tranvías Lacroze. De trío aumentamos a cuarteto, se nos agregó el flautista José Fuster. Posteriormente, Berto, desvinculado de nosotros, se presentó al frente de cuarteto propio en el café "La Oración" (Corrientes al 1000). Le acompañaban: Peregrino Paulos y Julio Doutry (violines), Luis Teissiere (flauta) y José Sassone (piano).

Previamente a estas actuaciones, en 1904, como violinista, ocupó un puesto en una orquesta que actuó en los carnavales en el centro "Los Defensores de Villa Crespo".

Al año siguiente fue cuando descubrió el bandoneón y actuó con José Scot que, según el mismo Berto, fue el primer bandoneonista que conoció y que además se ganaba la vida como matarife. En 1905 compone su primer tango, que once años después edita con el título de *La payanca*. Conoció también a Domingo Santa Cruz y otros bandoneonistas. Recibió lecciones de José Piazza. Su primer fueño lo compró por ciento veinte pesos gracias a un adelanto que le diera la empresa de porteros para la que trabajaba. Formó un trío y actuó en el café "Feminista", de la calle Pueyrredón.

En el cuarteto citado, hubo cambios: el pianista fue José Martínez, el violín José Bonano y la guitarra de Domingo Salerno. También tuvo como flautista en otra ocasión a Vicente Pecci. Tuvo otras actuaciones en el café "Castilla", de Corrientes 1265, en el ya citado "La Oración" (y escribió un tango con ese título), en el Teatro Apolo para la compañía de Roberto Casaux (1913), en los bailes de carnaval del Teatro Nacional (1914) y en los del Politeama (1915) y en el café "Central" de Avenida de Mayo en 1917. También actuó en el exterior: en 1926 en Madrid y París acompañando a la compañía de Camila Quiroga con una orquesta y, años después, él mismo declaró en la revista "Caras y Caretas": "Pasamos en triunfo el tango por Chile, Colombia, Venezuela, América Central, México y Estados Unidos." En Nueva York actuaron en el Manhattan Opera House. Se trataba de un trío que Berto integraba con Roberto Tacchi en piano y Remo Bolognini en violín. (Este maestro se quedó definitivamente en Nueva York, donde tuvo una magnífica carrera como primer violín de orquesta sinfónica). "Nuestras ejecuciones pueden considerarse casi triunfales, pues, caso excepcional, hasta se nos aplaudió, inolvidable por tratarse de una sala de tal renombre...".



El Cuarteto de Augusto P. Berio en 1913, con Julio Doutry (violín), Luis Tessiero (bandoneón), José Martínez (piano), y Domingo Sinfano (bajo).

Con el llamado "quinto Augusto" (Berio, Teixeira, Bonano Salazar y Matiretti) realizó una serie de grabaciones para la marca de discos "Atlanta", grabaciones hoy históricas de gran calidad e interesante repertorio de la época (1913). Después con la denominación de "Orquesta Tipica Berio" grabó para otras marcas, entre ellas, "Columbia" y "Victor". No tenemos noticias de que haya grabado con sus orquestas de los últimos años, ya en tiempos de la grabación nacía pero sí sabemos que en una de esas orquestas incorporó a un cantor principal que se llamaba, Ángel Vargas.

Este gran maestro del bandoneón, que publicó un método de ejecución para ese instrumento, falleció el 29 de abril de 1958.

Sus tangos, además del famoso *La payanca*, se titulan *Don Esteban*, *Recondita*, *La camorra*, *La Oración*, *La biblioteca* (al cual le puso letra Contarsi), *Matilde*, *Belén*, *Caballo de bastos*, *Genny*, *Que bronca!*, *Qué di-que!*, *Como me gusta*, *Frau Mocho*, *El noctámbulo*, *Calandria* (homónimo del de Teixeira), *De pura yerba*, *Elenita*, *Mitad y mitad*, *Flora*, *La cruz del recuerdo*, *El gauchito*, *El periodista*, *Azucena*, *Humita*, *No interesa*, *Papa en puerta*, *Angelina*, *Queja gaucha*, *Cuentos andaluces*, *Curupaity*, *Temple gaucha* y otro gran éxito con letra *¿Dónde estás corazón?* Valdes. *Penas de amor*, *Floras que acera* y *Sueño azul*. Una marcha *A Sarmiento*, y un estilo *El Quirquincho*. Otros tangos *De la tuga milonguera*, *El ternero*, *La payana*, *El trotador*, *El 7º*, *El anual* y *La telefonista*.



## Arturo de Bassi

Ha aquí una personalidad cuyo talento se ha prodigado en nuestro teatro y en nuestra música ciudadana: don Arturo Vicente de Bassi. Un autor de tangos que gozó de gran popularidad la que se ha proyectado hasta hoy solo con tres de sus composiciones más famosas: *El canchero*, *La canchero* y *El incendio*. Pero, detrás del brillo de estas tres gemas en dos por cuatro, se halla una larga serie de títulos y una serie de obras para la escena, que colocan a don Arturo de Bassi en un primerísimo lugar, no solo por la cantidad sino por la calidad, por su aporte de jerarquía que apuntaló a nuestra música popular. Porque se trataba de un inspirado artista y un músico muy preparado. Siempre supo agradecer la suerte de haber pasado sucesivamente por las manos de eficaces maestros: en primer lugar su padre don Cayetano de Bassi, italiano, director de banías que a la temprana edad de seis años lo inició en el estudio del piano; luego, el maestro Mateo Sanmartino, con el que amplió sus estudios teóricos y de clarinete y a quien le dedicó, a los trece años, su primera composición, la polca titulada *Mi amor es tuyo*. Completó sus conocimientos técnicos con el maestro José Strigelli, y luego, en la práctica, mucho le debió también a don Antonio Reynoso, bajo cuya batuta comenzó a actuar como clarinetista en la orquesta del Teatro Apolo, para la compañía de los Podestá. Su primer tango, de 1903, dedicado a su tío Basilio de Bassi, lo tituló *Me qui fu que*, según el dibujo de su carátula, se refiere a la expresión

de un italco vendedor de frutas ante un grupo de pilleles que le han "calteado" su mercancía.

Arturo Verbits de Bassi había nacido en nuestra Capital (barrio de la Recoleta), el 2 de abril de 1890. Pertenecía a una familia de músicos y también lo fueron sus tres hermanos, de los cuales Antonio fue el que más se destacó. Puntalamente a su producción teatral, Arturo desarrolló una brillante carrera como hombre de teatro, que se inició como hombre de teatro cuando el maestro Reinos en 1915. Después llegó a ser director de la orquesta de la compañía de Jerónimo Podesta en gira por el interior, y en condición de tal llegó al Apolo con don Pepe Podesta.

Inició su colaboración como compositor para la escena nacional en 1908, primero poniendo música a una zarzuela de Florencio Irarte titulada *'A Córdoba'* y luego a *La cantina* de Alberto Novión que había iniciado su carrera estimulado por los triunfos de su primo, el autor anteriormente nombrado. *La cantina* fue estrenada en el Teatro Argentino por la compañía de Florencio Parravicini el 7 de setiembre de 1908. Un año después, De Bassi pone música a un sainete de Juan José Pellerano, *La Criolla*, estrenado en el Teatro Olimpo por Jerónimo Podesta.

De 1911 data la vinculación de Arturo de Bassi con Roberto Lino Cayol, cuando presentan al concurso del Teatro Nacional, dirigido por Pascual Carcavallo, el sainete lírico *El Cabare*. Le tocó a esta obra el segundo premio, aunque según la opinión del público debió otorgárselo el primero. En el jurado, en principio, se produjo un titubeo originado por el título, para aclararlo se requirió la opinión del Dr. Holmberg, entonces director del Jardín Zoológico, quien no refirió a las características de ese pájaro de las selvas del norte, carnívoro y con un estridente

chillido. Los autores habían querido dar ese calificativo a un Don Juan porteño, y el tango del mismo título, que se difundió rápidamente, también hizo popular el pintoresco apodo. (El tango *El Caburé*, dedicado a Cayol, no pertenece a la partitura de la pieza homónima).

El binomio teatral De Bassi-Cayol obtuvo una sucesión de éxitos significativos. El debut de *La Piba*, *La primera vida* y *El alma del tango*. Arturo de Bassi colaboró también con estos otros autores de nuestra escena: José González Castillo, Ezequiel Soria los ya citados Iriarte y Novion, Francisco E. Collazo, Alberto Vaccarezza, Luis Bayón Herrera, Pedro E. Pico, Florencio Chiarello, Ivo Pelay, Mones Ruiz, Alberto Weisbach, De Paoli y Osés. Alrededor de 1915 colabora con la actriz Lola Membrives, que por entonces destacabase como cultivadora de la tonadilla y de los dúos, además de haberse destacado ya como eximia intérprete de comedias argentinas y españolas. De Bassi escribe para Lola Membrives, además de dirigir su orquesta acompañante en algunas ocasiones, cuatro de sus graciosas creaciones: *Rosita la chacarera*, *Tu juiste con la pueblera*, *El palco del Colón*, y la más popular, *La chismosa*. Dirigió orquestas, banda y rondalla para los discos "Atlanta", en los que también registró dúos suyos con varios actores y actrices.

En 1926 Arturo de Bassi pasó a ser director artístico del Teatro Maipo, después de haber ingresado a él como director de la orquesta, a pedido de Cayol, fallecido en 1926. Como director de orquesta De Bassi también se desempeñó en los teatros San Martín, para la compañía Arata-Samari-Franco, y en el Buenos Aires, para la de Muñio-Aluppi. Después se prodigó en una intensa labor como empresario de las salas Apolo y Porteño, que lo obligó a hacer viajes a Europa en busca de novedades en números artísticos.

Pero volvamos a su labor musical y retrocedamos al año 1915, en que da a conocer el tango titulado *El incendio* que, según una referencia recogida por Bates, habría sido estrenado por la orquesta de aquel famoso lugar que se llamó "El Pabellón de las Rosas", cuando todavía era un restaurante. Según otras versiones, *El incendio* habría sido dado a conocer por el maestro Resnais en el Apolo. Lo cierto es que, como el mismo Bates recuerda, "el revuelo producido por el tango de Arturo tuvo la virtud de hacer olvidar a todos los demás que habían aparecido por entonces".

Es preciso señalar en el tango *El incendio* —por supuesto, musicalmente superior a muchos de su época—, la influencia de los estudios musicales de De Baxsi al lado de maestros que, como su padre, Strigoni, directores de bandas, y de Sanmartino, especialista en fanfarria, que lo guiaron en sus conocimientos de los instrumentos de viento. Además, sus primeras obras están pensadas para esas orquestas teatrales de entonces y, tal vez, para ser notas iniciales alargadas de los tangos de Aróategui. *El incendio* se inicia con el toque de llamada de los bomberos, entrada que podría compararse, como efecto, a las de *La chiflada* o *El hiflate que se oye*, algo cercanas a las notas iniciales alargadas de los tangos de Aroslegui. *El Cachafaz* y *El apache argentino*, compases muy aptos para popularizarse, porque se adaptan perfectamente al instrumento natural del porteño que es el silbido. Adecuadas para un instrumento de viento —flauta en los cuartetos o tríos—, también resultarían de agradable modulación en el bandoneón...

Impulsado por el éxito de *El incendio*, Arturo de Baxsi intentó por ese camino otras felices creaciones, que incluyen característicos toques militares, como los que aparecen en *El recluta* y *Alto al fuego*, o de la policía, co-

no en el titulado *Aurilio*. Este último, que siguió a *El incendio*, data de 1906, y le deparó a su autor otra gran repercusión popular; entonces sus tangos comenzaron a ser recogidos por las primitivas orquestas típicas. Esta labor pacia se desarrollaba paralelamente a su colaboración teatral. En 1908 precisamente, decide presentarse con una pieza en la que había puesto gran insinuación, al concurso de tangos organizados por el popular diario "Última Hora". Pero no figuró para ninguno de los premios cosa que en principio llamara la atención a él mismo y a sus amigos, lo que pronto llegó a ser comentario popular. El autor decidió entonces publicar de inmediato el tango titulado *La catrera*, en cuya carátula aclaraba "Tango no premiado en el Concurso de 'Última Hora'". Esto llamó la atención, y mucho más cuando comenzó a difundirse el tango, que pronto fue uno de los favoritos, mientras que aquellos que habían sido premiados no alcanzaron la fama de este e iniciaban su camino hacia el olvido...

No hay duda que Arturo de Basa contribuyó en mucho a la jerarquía y al enriquecimiento estético del tango y que, en cualquiera de sus obras, como bien lo dice Bates, "se encontrarán no sólo valores suficientes como para justificar la popularidad alcanzada, sino que, técnicamente hablando, son paginas perfectas, las mejores ogradas dentro de nuestro ritmo, las que más contribuyeron a levantar el nivel artístico de la música popular argentina." Caso curioso el de este compositor, apreguemos que pocas veces surge entre los nombres de los grandes compositores de la Guardia Vieja, cuando se trata de hacer citas, estando entre los primeros y mejores, aunque siguen ejecutándose sus tres otras maestras: *El incendio*, *El caburé* y *La catrera*—, sin que se piense demasiado en él.

En 1935 decidió retirarse de sus intensas actividades

musicales y teatrales sobre todo por la iniciación de una dolencia cardíaca, a se desempeñó como empleado público. Por Radio Belgrano y con la colaboración de Sebastián Piana, intervino en 1933 una revisión del repertorio de las netas líricas. Padece de un síncope cardíaco, el 18 de junio de 1933, se niega a haberse suicidado, y agradece, por la mañana, al maestro Carlos di Sani, pues la noche anterior había ejecutado por radio su magnífica versión de *El lucanillo*.

A los títulos ya mencionados debemos agregar: *La perla*, *La chiquita*, *Don Pacífico*, *El querendón*, *El romántico*, *El neurnatencio* (hay), *La amansadora*, *Que habia de haber habido*, *Mordió la cola al chanchito*, *Ministrón* (sobre un tema de canzonettas), *Que rana para un chureo*, *Mangia*, *mangia*, *papirusa*, *Mosquito*, *Retaca*, *Maruca*, "La" (Lauren conocido), *El dormilon*, *El anzuelo*, *Rum Rum*, *Barro blanco*, *Nostalgia*, *La maravilla*, *Araca*, *qué perra vida*, etc. Con respecto a algunas otras, Juan Silbido da estas referencias. *Manon* de 1933, era uno de sus preferidos. *Mangia mangia papirusa* y *Munyunga*, los escribió mientras residía en Córdoba, *Tacañazo* y *El compadre* fueron escritos en 1930, los últimos, que permanecieron inéditos.

## David "Tito" Roccatagliatta

Los conocedores que saben sentir el tango, casi sin excepción, tienen a este violinista como el más importante de la Guardia Vieja, no porque poseyera una técnica excepcional, sino porque sabía adaptar su instrumento a su manera de sentir el tango. No era, pues, un violinista que buscaba la perfección, sino los matices que con el arco y las cuerdas podían darse a la música porteña. Por eso, como dándole un título de honor, los sabios tangueros lo llaman simplemente: "Tito".

Gracias a una comunicación (Nº 572) de la Academia Porteña del Lunfardo, firmada el 5.4.73 por el investigador Raul F. Lafuente, nos enteramos que David Roccatagliatta nació en Buenos Aires el 30 de enero de 1891 y falleció en la misma ciudad el 7 de octubre de 1925. Los datos más precisos sobre su vida y obra fueron publicados por el Instituto Argentino de Estudios de Tango.

Se supone que tuvo buenos maestros en sus estudios y que pudo iniciarse en orquestas de otros géneros. Pero ya llamado por el tango, en 1908, o sea, a los 17 años, se une en un trío con Roberto Firpo y Juan Carlos Bazán, que actuaban en algunos lugares de Palermo. En 1909 toca en un cuarteto con Eduardo Arolas. Tal sería su iniciación tanguera, primero con Firpo, luego con Arolas! En 1910 está otra vez con Bazán en el Café Oriental, y con ellos: Arturo Bernatein (bandoneón) y Pedro M. Ramírez (piano). Con este último, "Tito" pasa al Bar Iglesias (calle Corrientes). En 1912 graba con la "Orquesta Arolas" para

el señor Pontón con Vicente Peco (flauta) y Emilio Fernández (guitarra).

En 1913 Roccatagliatta se une en un trío con Roberto Firpo y Canaro. Firpo se casó y se fue a vivir en el mismo año se presenta en el "Armonio" y en el Café "El Estrella" (entre Rosalba y Roberto Firpo). Armas lo conoció y vino de propaganda al café (donde puede escuchar todas las noches de 8 a 12 p.m. y los domingos de 5 a 7 p.m. matinee las últimas 15 sedes de música y extranjeras) dice: "Donde encontraba una vez el agradable y sedado, cuenta con el mejor ambiente de los ejecutantes criollos aquí toca el popular y conocido pianista señor ROBERTO FIRPO el conocido Rey de la Bandola señor EDUARDO AROLAS y el cumbre virtueta señor TITO ROCATAGLIATTA, y con el fin de satisfacer al público y pueda escuchar lo que le sea del agrado, he combinado en otra forma los pedidos todas las personas que deseen escuchar una pieza no tiene más que hacerle el pedido al mazo y este lo remite a la caja los pedidos son atendidos por el dueño y los tocan por el N.º que es correspondiente. EL DUEÑO"

Al año siguiente, 1914, se retira Armas lo reemplaza Juan Deambroggio y se suma la flauta de Alejandro Micchetti. Esta fue la base de la Orquesta Típica Firpo, quien en 1915 agrega un segundo violín Agostino Ferrazzano. De esta manera se impone una nueva modalidad de ejecución con respecto a los violines: dejan ya de sonar al unísono y se escuchan pizzicatos, cantos y contracantos. Sigue "Tito" con Firpo, pero colabora otra vez con Arolas para grabar los discos "Tocacolo", se trata de un cuarteto con el guitarrista Ramírez y el flautista Luis Astadillo.

Como es sabido las orquestas de Firpo y Canaro, para tener mayor sonoridad y actuar en los bailes de Carnaval en el Teatro Colon de Rosario, se unen en 1917, y allí están Roccatagliatta y Ferrazzano con sus violines, en fila con



Canaro, Doutry y Scotti. Los bandoneones son Fresedo, Polito, Deambrogio y, según el "afiche" de la época, Eduardo Arolas, que figura en lugar destacado, lo mismo que el nombre de David Roccatagnatta, repetido aparte, al lado de la foto de Arcias, además de figurar en su propia foto. Los pianistas eran Firpo y Martínez. Y por último Bazan en clarinete, Michetti en flauta y Thompson en contrabajo. El anuncio de esta gran "Orquesta Típica" (creada en 1917) es para "6 grandes bailes de disfraz 6.", con un repertorio de "300 tangos" y un "Concurso de tangos y de disfraz con varios premios". También menciona la inclusión de "trabajo, matraca, panderetas, castañuelas, batería etc." (1). En sus memorias, Canaro menciona también como bandoneonista a Minotto Di Cicco. Esta experiencia se repitió con éxito en 1918.

Paralelamente, el conjunto de Firpo actúa en 1917 en Montevideo (Bar Chichilo y Confitería La Giralda) y en Buenos Aires (Pala de Glace y Bar Iglesias). Después "Tito" deja a Firpo (siendo reemplazado por Cayetano Paglia), pasando Ferrazzano a ser primer violín, y nuevamente se une a Eduardo Arolas. El pianista es el joven Juan Carlos Cobian. Actúan en un cabaret de la calle Corrientes al 1400 (Montmartre), en el de Esmeralda al 500 (L'Abbaye) y en otro de Suipacha al 400 (Fritz). Tienen un mes de actuación en la ciudad de Córdoba (Café Las Delicias). A fines del año 17, Arolas se aparta de sus compañeros y ocupa su lugar Osvaldo Fresedo, "El Pibe de la Paternal". Se dice que en este corto período al lado de Arolas, "Tito" comenzó a llevar una vida más descuidada, haciéndose más afecto a las bebidas alcohólicas...

El trío denominado "Fresedo-Tito-Cobian" actúa en "L'Abbaye" y en el 18 en el "Armenonville" y graban discos para el sello "Telephone". En estos, tal vez por necesidad técnica, Cobian toca la guitarra. El trío adquiere

nombradía, pues es muy solicitado para animar bailes "bacones". Fresedo se separa y Cobian dec de una nueva formación con Ricardo Brignolo en bandoneón y Ferrazzano de segundo violín. Una vez mas actúan en "L'Abbaye".

En 1919 la firma "Victor", para competir con otros sellos en el renglón tango, selecciona tres músicos: Osvaldo Fresedo, Tito Roccatagliatta y Enrique Delfino y los hace viajar, a mediados de 1920, a Estudios Unidos. Allí le agregan un segundo violín y un contrabajo para grabar discos en los estudios de Camden (Nueva Jersey), con la denominación de "Orquesta Típica Select". Durante tres meses grabaron cincuenta temas y cobraron \$ 1000 dólares cada uno. Se comenta que algunos solos de Fresedo o de Delfino fueron registrados porque Tito no se había presente en el estudio debido a algun exceso alcohólico. En esta serie de grabaciones figuran dos tangos de Tito Roccatagliatta: *Don Eduardo* y *La Gallega*.

De regreso en Buenos Aires, el trio se amplía con Agostino Ferrazzano, denominandose "Cuarteto de Maestros", de actuación en el cine Capitol, del cual se separa luego Delfino, siendo reemplazado por Cobian. Fresedo se hizo cargo de la conducción y luego formó la orquesta que grabó para la Victor (Fresedo y Alberto Rodríguez, bandoneones, Tito y Manlio Francia, violines, Cobian, piano; Leopoldo Thompson, contrabajo). También actuaron en el Abdullah Club, a veces con el agregado del saxofonista Francisco Ortega para piezas de otros géneros.

En 1922 Juan Carlos Cobian con Tito se apartan de Fresedo y forman un trio con el bandoneonista Luis Petruccelli. Al año siguiente y en el 24, Tito Roccatagliatta, con la salud ya muy quebrantada, actuó en la orquesta del bandoneonista Antonio Scatarso, y con el pianista de dicha orquesta, Fidel del Negro, escribió su último tango. *La*

*culia*. Y al poco tiempo . su muerte. Según una versión, por un exceso de droga.

La lista de los tangos de Tito Roccataghatta, breve, se completa con *Elegante papirusa*, *Buenos Aires tenebroso* (grabación Telephone de Fresedo-Tito-Cobian), *Firpito* (dedicado a Firpo y grabado por la orquesta de éste en Odeón) y *Petit cœur*.



**RICARDO GUIRALDES Y EL TANGO**

por

**SILVESTRE BYRON**

Su nombre hace dar un paso atrás. Raulo Cuatrecasas. Más conocido por su Queso, que por su estética y su filosofía renovadora en la editorial. Qué no lo del jeronimo a la cultura de la memoria que la nueva la madura. Cultivo el tiempo - en el tiempo o cuando y de los textos memorables. Lo suficiente para que de ellos quitar a los exagerados.

## Don Ricardo, báilese un tango

— ¿Qué era Buenos Aires a fin del siglo XIX? La Gran Aldea. «Y las estancias» Enormes extensiones de tierra, casi desiertas con ganado, sembrados, algunos ranchos dispuestos, la casa de los dueños, eucaliptos, galpones, molinos, peones con traza de gauchos. Así recuerdo a San Miguel y La Rabena. Supongo que La Porteña no sería muy distinta.

Esta es la evocación que hace Victoria Ocampo de las estancias de entonces. En ellas veía "solamente de lejos" cómo se, lababan los campos, marcaban la hacienda, demarcan un pedro y "cuando gopeaban por el campo entre las cardas de flor azul, cuando traían las bolsas de galleta". Ahí estaban los "peones-gauchos", entre ellos, Ricardo Güiraldes.

Había nacido en Buenos Aires, el 13 de febrero de 1886, en la casa de los Guerrero, sus abuelos paternos, en la Corriente argenta. Al año y medio lo llevan a París y vuelve en 1890.

El camino — señala Victoria — es brusco entre St. Cloud y San Antonio de Areco, y entre París y los campos de Pergamino. St. Cloud no está distante de París, en Areco de Pergamino. Pero Europa de América del Sur, sí.

Repudiando prejuicios y preconceplos, ideas fijas y estereotipadas, Ricardo, hombre sensible y fino, aspira a escribir. Algo imperdonable en la Gran Aldea. Algo así como graduarse de matil, recibirse de incapaz, diplomarse como adicto al dulce far niente. Un espanto.

Ricardo tiene 24 años cuando viaja a París. Corre 1910

—El tango (cosa de "arrabal") recuerda Victoria— no se bailaba en los salones de los portafijos "financueros". Ricardo lo lanzó en París con mucho éxito. Lo acompañaba en esa empresa otro as de la especulación: Vicente Madero.

Solo en París Ricardo pudo cometer semejante tropelia.

—Antes tal vez, de nuestro viaje a Europa, recuerdo que vi bailar tango por primera vez en casa de mi abuelo paterno, Lavalle 777 (hoy calle Ambassador). Para cometer el sacrilegio nos encerramos en una salita con primos y primas. Uno de ellos, que estaba de novio, bailó con su novia en medio de un silencio religioso. Era una pareja de conmovedora belleza juvenil. Nos devanábamos los sesos para adivinar qué podía haber de pecaminoso en ese baile tan solemne.

Quizás, en París, los tangos de Ricardo no serían tan solemnes. En ésta, él encuentra una soltura y una libertad muy fecunda para escribir y gozar de aquellas delicias: el tango, la literatura.

Con todo, tras el fracaso de su libro "El cencerro de cristal", los caballeros del *Jockey Club* no solo se burlan del "pulcro botón de calzoncillo" y de "los filosofantes, elefantes andantes" se lo considera al autor como "un *poseur* y un decadente ridículo", definió Victoria quien añadió:

—Sufrió mucho de esta barbarie.

Fue necesario esperar el fin de la *belle époque*, el fin de la Gran Guerra y el principio de los *roaring twenties* para que la paquidérmica mentalidad criolla se pudiera flexibilizar. No mucho, claro. En 1921 vuelve Ricardo de su "peregrinación" y dos años después se publi-



ca su novela "Xa maca", "sin el menor éxito" Por entonces, "Don Segundo Sombra" no estaba tan lejos

Pero los cambios habían empezado ya. El tango se bailaba ahora en todas partes. Se había colado en los salones *de los* *negridos*.

Los jueves por la tarde llegaba a casa el Pibe de la Paternal, a tocar tangos, y con unos amigos y los dos ases de la especialidad, Ricardo y Vicente Madero, se bailaba hasta las mil y quinientas. *For trote*, también. Pero no se admitían a esos jueves a bailarines chambones.

## "Severo y triste"

Me fíjame en esta artista y pienso que el arte es algo así como una religión estético-estética.

Tal vez! Aunque se le ha reconocido como a un creador un innovador Ricardo Palma, y es el nuevo, vital Corno dice en "Vida de poeta" que es "severo y triste también".

Y la vida es para todos  
En la tierra y en la gloria  
Y a la vida y a la gloria  
Que nos da la vida  
Cuando vivimos  
Lo hacemos con nosotros

Todo en el artista a una "transmutación ascendente", esto es:

—Ser de pariente terrestre la tierra misma de la tierra misma el sol del sol alguna parte a más perfecta de vida y por último sumir en la fuerza misma que dirige el amor de todas las cosas y que nosotros pasajeramente experimentamos con la mujer entre los brazos o serenándonos en el goce contemplativo de lo que llevamos dentro como un sagrado misterio y se nos revela en contacto de las grandes bellezas naturales.

En esta "religion estética" Ricardo revivir cuanto puede haber de arte de plenitud y una beatitud que se alcanza en el gusto por el arte en la alegría de vivir.

Por el momento seame dado el gesto de recepción

y la capacidad de ritmar una que otra pequeñez del infinito —añíde, aun cuando. Se que las palabras son chicas y que todo lo grande se me quedará adentro.

Cantar con todos los poros del alma, vivir lejos como micos de la vida cotidiana, hacer sudar amor en caricias, fue su gran desafío. El suficiente como para que la pacatería y ortena de la Gran Alden, fustigada por Lucio V. López, pasara en el cielo, un grito de espanto y terror. Ricardo, sutil buceador de laberintos submarinos, los denominó con ironía y charme "la eterna academia" y dijo:

Ante tal idea que puede llevar la humanidad a un paso de aclaración hay una resistencia hostil. La eterna academia

—La eterna academia no hace tal, actúa como un peso muerto y desapadadamente expone su inercia al movimiento de la idea fuerza, emplea con ardiente su autoridad, gravita por silencio, hace obra de odio hacia la claridad y se aplaude con su impotencia de viejo cornudo que toma las canas (respetables) como argumento contra la potencia juvenil.

Aunque "la paciencia era creer en la inteligencia porteña", Ricardo cultivó su estética en cartas, cuentos, poemas, críticas literarias, anotaciones, dibujos, bocetos y caricaturas. Se conserva aún, una pieza teatral completamente inédita "El reloj".

Aparte el gusto por la música, la danza y el tango.

En un tono de exaltación casi ultranista, redacta en París, en 1914, un poema "Tango", compuesto con ardor, vehemencia, con la legítima calentura de un artista. Que dice así:

Tango severo y triste

Tango de amenaza

Tango que en cada nota ~~se~~ <sup>se</sup> ve a y como a despe-  
cho bajo la mano ~~que~~ <sup>que</sup> bien ~~destinada~~ <sup>destinada</sup> para abrazar un  
cabo de cuchillo

Tango trágico cuyo melancólico ~~se~~ <sup>se</sup> pega con un timo de  
pelea

Ritmo lento armoniosa ~~compañía~~ <sup>compañía</sup> de contratiempo  
hostes

Baile que pone torturas de exaltación viril en los áni-  
mos que enturbe la ~~brevedad~~ <sup>brevedad</sup>

Creación de ~~pasajes~~ <sup>pasajes</sup> que se deslicen mudas bajo la  
acción hipnótica de un ~~enlace~~ <sup>enlace</sup> sangriento

Chamberg's ~~tercer~~ <sup>tercer</sup> a sobre marcas ~~guapas~~ <sup>guapas</sup>

Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad  
dominadora.

Hembras entregadas en sumisiones de bestia obe-  
diente.

Rúa complicada de estupro

Aliento de prostíbulo Ambiente que hiede a chiva  
guaranga y a macho de ruidor en lucha

Presentimiento de un repentino estallar de gritos y  
amenazas, que concluyen por sordo gemido en un cho-  
rrear de sangre humeante, como última protesta de una  
inutil

Mancha roja que se coagula en negro.

Tango fatal soberbio y bruto.

Notas arrastradas, perezosamente, en un teclado  
gangoso

Tango severo y triste

Tango de amenaza

Baile de amor y muerte

(De El concierro de cristal, 1915)

## INDICE

### SUS ORIGENES

Historias paralelas, por Jorge B. Rivera	11
Orígenes musicales, por Blas Matamoro	55
Orígenes de la letra de tango, por José Gobello	99
Tango, vocablo controvertido, por José Gobello	131

### PRIMERA ÉPOCA

El tango y sus dos primeras décadas (1830-1900), por Roberto Selles	149
El tango y los lugares y casas de baile, por León Benarós	205

### LA GUARDIA VIEJA

La Guardia Vieja, por Rubén Pesce	291
Ángel Villoldo, por Oscar del Priore	359
Principales protagonistas de la Guardia Vieja, por Rubén Pesce	387
Ricardo Güiraldes y el tango, por Silvestre Byron	503

Este libro se terminó de imprimir en  
Imprenta Veloz,  
General Pirán 428, Tapiala, Prov. de Bs. As.,  
en el mes de marzo de 1977



# LA HISTORIA DEL TANGO

## TEMAS CENTRALES

**LA GUARDIA VIEJA**

por Rubén Pesce

**VILLOLDO**

por Oscar del Priore

**PRINCIPALES PROTAGONISTAS  
DE LA GUARDIA VIEJA**

por Rubén Pesce

**EL TANGO EN PARÍS Y LA DISCOGRAFÍA**

por Silvestre Byron

**LA HISTORIA DE LA MOROCHA**

por Rubén Pesce

**Corregidor**